BULLETIN DE LA SOCIETE
DES HISTORIENS DU THEATRE

PARAISSANT SIX FOIS PAR AN

IVe Année. Nos 1-2 JANVIER-MARS 1937

5-6

3

SOMMAIRE

De la comédie italienne aux grands comiques de café concert (Charles Dullin).
Un livre de droit théâtral (M. Fuchs).
Chronique.
Notes et documents (P. Bournonville).
Gluck et Piccinni (Errata).
Correspondance.
Questions et réponses.
Appel aux chercheurs.

PARIS. LIBRAIRIE E. DROZ. 25, RUE DE TOURNON

La Société des Historiens du Théâtre fait appel à toutes les personnes s'intéressant au passé de la vie théâtrale, sous quelque forme que ce soit. La cotisation annuelle est de 100 francs (français) pour les *membres bienfaiteurs*, 50 francs pour les *membres fondateurs*, 20 francs pour les *membres adhérents*.

Les cotisations doivent être adressées au trésorier de la Société, 25, rue de Tournon Paris, VI^{e} ; Compte postal : Paris 1699-87. Pour tous renseignements, s'adresser à M. Fuchs, secrétaire, 26, rue de Stael, Paris, XV^{e}.

Correspondants : pour la Belgique, M. Henri Liebrecht, 184, Avenue Charles-Woeste, Jette-Bruxelles ; pour la Suisse, M. Kunz-Aubert, 16, boulevard Helvétique, Genève.

Nos confrères qui n'ont pas encore versé leur cotisation de 1936 sont instamment priés de la faire parvenir le plus tôt possible au Trésorier

ULLETIN DE LA SOCIETE
ES HISTORIENS DU THEATRE

PARAISSANT SIX FOIS PAR AN

Année. Nos 1-2 JANVIER-MARS 1937

5-6

38

DE LA COMÉDIE ITALIENNE AUX GRANDS COMIQUES DE CAFÉ CONCERT

N. D. L. R. — *Nous sommes heureux de pouvoir reproduire, avec la permission de son auteur, l'article de M. Ch. Dullin, paru dans le* Journal *du 27 septembre* 1936. *Nos confrères constateront qu'il relie le passé au présent et qu'il précise certaines questions de doctrine technique d'une manière telle que plus d'un se félicitera de conserver ce texte dans notre collection.*

C'est au café-concert et au cirque qu'on peut voir les héritiers des acteurs de la *Commedia dell' arte*. C'est là que se sont réincarnés, sous des formes multiples, les vrais masques d'Arlequin et de Scaramouche, de Pantalon et du Docteur, de Brighella et des autres. La littérature dramatique que le succès de ces « illustres comédiens » a inspirée aux poètes d'alors, ne nous en offre qu'une image trompeuse. C'est que la tradition théâtrale, en ce qui concerne notre art d'interprète, n'est pas faite de « jeux de scène », ou de la manière dont Talma lançait telle réplique. Remplacer l'étude

M6749
(E) 03
3 new

personnelle par l'admiration béate des trucs de métier d'acteurs que nous n'avons jamais vus, conduit à une sorte de « dadaïsme académique », qui sacrifie l'esprit d'une réplique au ronron des mots et vide les œuvres de leur substance.

Si, pour l'auteur, la tradition théâtrale est écrite dans les œuvres des maîtres et s'illustre par des exemples que nous pourrions contrôler, pour l'acteur, elle est à la fois orale et expérimentale. Les bons acteurs nous passent leur méthode de travail, et nous devons les adapter à notre tempérament. Ces méthodes de travail ont pour but de mettre une personnalité en « bonne condition ». Elles enseignent comment on place une voix, comment on peut acquérir une bonne diction; elles devraient apprendre au comédien de théâtre à mimer, à chanter, à danser. Elles ne sauraient donner du talent à personne, mais, à ceux qui en ont, elles apprennent à s'en servir. Les acteurs de théâtre, aussi bien les acteurs comiques que les acteurs tragiques (exception faite des très grandes personnalités), ont toujours été esclaves des mots. Ils ont toujours sacrifié le jeu dramatique au texte.

Colombine s'écrie dans une pièce de Régnard : « Pour donner à l'univers un comédien italien, il faut que la nature fasse des efforts extraordinaires, mais, pour les comédiens français, la nature les fait en dormant. »

Un improvisateur de la *Commedia dell' arte* créait son personnage autant avec ses mimes, ses gestes, son corps tout entier, qu'avec le dialogue qu'il improvisait et qui n'était sûrement pas d'essence littéraire.

Les grands comiques du café-concert ne procèdent-ils pas de la même manière? Cependant la nature, qui s'est donné tant de mal pour les faire, ne les a pas gratifiés de la technique qu'ils doivent acquérir. J'admire la façon dont ces comiques travaillent pour arriver à s'imposer, et leur constance dans l'effort nécessaire pour maintenir leur réputation. Une chanson qui ne dure que deux minutes, ils la travaillent autant, sinon davantage, qu'un comédien un rôle qui dure deux heures.

Cette technique de l'acteur comique du café-concert vient en droite ligne des comédiens italiens : ce sont les mêmes

principes fondamentaux : un travail méticuleux sur l'ensemble du numéro, travail précis comme celui du jongleur, et une liberté absolue dans les *lazzi*, dont sera accompagné ce travail; le tout aura l'air d'être improvisé sans effort apparent.

Georgius est de cette école. C'est un arrière-petit-fils de Brighella ou de l'un de ces robustes arlequins de la belle époque. L'invention comique, la grâce, la cocasserie, la truculence, il leur doit tout cela et aussi un dynamisme irrésistible. Aussi, est-il naturel que, pour interpréter une *comédie italienne moderne* comme *Le Camelot*, de Roger Vitrac, j'aie pensé à lui.

J'ajouterai que, dès les premières répétitions, Georgius m'a semblé avoir toujours fait partie de l'Atelier. C'est que l'Atelier, lui aussi, a des affinités sérieuses avec la *Commedia dell' arte*, et que, nous retrouvant en famille, nous avons plaisir à travailler ensemble.

Charles DULLIN.

UN LIVRE DE DROIT THÉATRAL

C'est un ouvrage tout nouveau pour nous que le volume récemment consacré par Me Olagnier au *Droit des Artistes Interprètes et Exécutants* (Paris, Librairie générale de Droit et de Jurisprudence, 1937, 218 p. in-8°, avec index de noms). Jamais encore nous n'avions eu l'occasion de saluer un travail de ce genre, mais la compétence et la longue expérience de l'auteur nous étaient connues : rappelons que, dès 1899, il soutenait une thèse sur *Les incapacités juridiques des acteurs en droit romain et en droit canonique;* ajoutons que son dernier ouvrage est écrit sur un ton de sympathie profonde, auquel doivent être sensibles ceux dont il analyse et défend les intérêts.

Peut-être conviendrait-il au profane que je suis de se borner à cette information et de garder ensuite le silence modeste qui sied à l'ignorance? J'oserai n'en rien faire ce-

pendant, ne serait-ce que pour marquer d'abord un point. Un juge autorisé, M. le Professeur Achille Mestre, qui a préfacé le volume, félicite l'auteur de n'avoir pas « construit le droit à la manière d'une géométrie », mais de l'avoir fondé sur l'histoire :

« Il est persuadé, avec raison, que le Droit, science sociale destinée à s'appliquer à des hommes, c'est-à-dire à des êtres conscients, volontaires et passionnés, ne dira tous ses secrets qu'à ceux qui, après avoir longuement interrrogé le passé, auront scruté, avec une patiente et universelle curiosité, l'objet de leur étude. »

D'où il suit que l'on fait œuvre utile en poursuivant, « avec une patiente et universelle curiosité », cet interrogatoire du passé, dont les résultats doivent servir à construire le présent. Sans nulle outrecuidance, notre société peut dire qu'elle travaille dans cet esprit-là, et se sentir encouragée par un compliment d'autant moins suspect qu'il ne lui était point destiné. C'est donc, si je puis dire, à titre de pourvoyeur de matériaux, que je me permettrai quand même de soumettre à nos confrères, aux juristes, et à l'auteur tout spécialement, quelques réflexions.

Un fait capital, et qui m'a paru dominer tout le livre, c'est, de nos jours, l'apparition d'une forme jusqu'ici inconnue de propriété artistique. Ce qui semblait naguère transitoire et inimitable par nature, peut être maintenant fixé et reproduit. Des accents de Talma, des pas de la Grisi, du jeu d'un Paganini ou d'un Liszt, rien ne persista qui permette de nous les représenter avec quelque précision; aujourd'hui, le cinématographe peut enregistrer le geste de l'acteur, et même d'imperceptibles jeux de sa physionomie; le phonographe garde le souvenir des plus délicates inflexions de sa voix; le film sonore reproduit l'ensemble de son *action* théâtrale; ce qui était vision passagère, sons plus vite évanouis encore, devient une chose matérielle qui dure, qui peut être copiée, multipliée, vendue. L'artiste, acteur, musicien, danseur, a des droits sur cette chose, qui n'existerait pas sans lui, et qu'on doit appeler, dans une certaine mesure, son œuvre

Mais en quoi consiste exactement cette « œuvre »? Ici,

Me Olagnier nous met en garde contre des abus de langage, explicables à coup sûr, mais dangereux. Nous disons couramment qu'un acteur *crée* un rôle, qu'il a fort bien *traduit* la pensée de l'auteur; et l'écrivain, le compositeur, passeraient pour des malappris si, dès le soir de la première, ils ne remerciaient pas tous leurs *collaborateurs;* cependant, il est visible qu'à parler exactement, l'acteur ne crée, ni ne traduit, ni ne collabore. Il fait passer de l'abstrait au concret, de l'intelligible au sensible, une expression notée par l'écriture. Le mot *réalisation* pourrait exprimer cela, s'il n'était déjà pris dans un autre sens, depuis quelques années par les cinéastes, depuis longtemps par les harmonistes; Me Olagnier emploie une fois le mot *incarnation,* qui conviendrait bien aux acteurs, et réserverait *interprétation* aux musiciens. Mais n'y aurait-il aucun inconvénient à nommer de deux noms différents un fait unique? Peut-être faudra-t-il créer hardiment un mot nouveau pour exprimer une réalité devenue importante.

Ce ne serait sans doute pas le seul néologisme nécessaire. Car le contrat même de l'interprète ne se laisse pas enfermer dans les définitions juridiques habituelles : ce n'est pas un mandat, puisque l'acteur ne représente ni le directeur, ni l'auteur; ce n'est pas un louage de services, car l'artiste ne peut, dans l'exécution même de ses engagements, renoncer à son indépendance d'artiste. C'est donc, nous dit Me Olagnier, « un contrat innommé »; je doute que cette carence du vocabulaire le satisfasse; sans doute souhaiterait-il que cet engagement *sui generis* eût sa place dans les traités juridiques, et aussi dans le dictionnaire.

On s'explique néanmoins qu'il ne l'ait pas encore : cette notion d'un rapport spécial, non pas entre deux, mais entre trois personnes, est une notion nouvelle, qui ne s'est formée que lentement, au cours des siècles. L'idée même d'un contrat me semble inintelligible aux époques où l'acte dramatique est acte religieux, comme dans la Grèce antique et pendant notre moyen-âge; inintelligible encore au temps où les comédiens sont des esclaves ou des individus civilement diminués, comme à Rome. Le contrat est encore d'une simplicité quasi-rudimentaire au début de notre XVIIe siècle, quand

des comédiens exploitent en société une pièce qu'ils ont achetée à l'auteur et qui est devenue leur bien... tant qu'une troupe rivale ne la subtilisera pas. C'est à la fin du siècle seulement que les choses vont se compliquer; c'est la création de l'Opéra, celle de la Comédie Française, qui vont faire nettement apparaître l'accord tripartite : acteur + directeur + auteur. Et c'est alors qu'entre les trois parties contractantes les conflits ne vont pas tarder à se produire, d'autant plus aigres que les droits respectifs sont plus mal définis.

La forme classique de ces conflits, ce sont les querelles au sujet des emplois : querelles entre acteurs qui s'efforcent tous d'accaparer les beaux rôles; querelles entre acteurs et auteurs, ceux-ci voulant voix non pas délibérative dans la distribution, mais voix prépondérante; querelles des uns des autres avec les directeurs qui prétendent juger en dernier ressort et mécontentent parfois tout le monde. Me Olagnier analyse un bon nombre de ces conflits, des décisions qui les terminent provisoirement, des règlements qui essaient, en vain, de les prévenir. Ce fut la plaie incurable de la vie théâtrale que ces disputes; on s'en aperçoit, du reste, à la lecture. Encore le livre ne fait-il état que des théâtres parisiens.

En province, les difficultés étaient cent fois pires. La définition des emplois était parfois très imprécise; l'habitude, condamnée par la Comédie Française, mais fort répandue, de spécifier les rôles par le nom de leurs titulaires parisiens embrouillait encore les contestations; la troupe n'ayant pas toujours l'effectif nécessaire pour assurer tous les emplois, certains acteurs se voyaient imposer des rôles qui n'étaient nullement prévus dans leur engagement; certains directeurs, vrais négriers, prétendaient faire jouer n'importe quoi par n'importe qui; d'autres voyaient là un excellent moyen de brimade pour rompre un contrat sans payer le dédit, ni même parfois les appointements. La querelle, qui mettait souvent aux prises des médiocres, n'en était que plus acharnée; elle se compliquait parfois de rivalités de familles, de racontars de petite ville, de potins de garnison; les autorités, civiles et militaires, s'en mêlaient, rarement pour agir d'accord et chercher à pacifier les esprits.

C'est un aspect, pittoresque, mais pitoyable, que Me Ola-

gnier a laissé dans l'ombre. Sans doute a-t-il pensé que ces affaires mesquines et embrouillées n'apportaient au juriste aucun enseignement nouveau. Mais le curieux, c'est qu'il nous aide à comprendre, à juger plus sereinement ces pauvres cabotins qu'il a justement négligés. Toute la partie historique de son livre nous montre comme ce droit de l'interprète se construisit et se construit lentement, parmi toutes sortes d'hésitations, de tâtonnements, de décisions contradictoires, d'erreurs, au sens étymologique du mot. Si des magistrats, qui n'étaient tout de même pas tous des ignorants ou des fantoches, n'y voyaient pas clair, ne devons-nous pas une extrême indulgence aux plaideurs et aux défauts qui nous choquent le plus chez eux? Ils furent chicaniers et vaniteux? Pouvaient-ils ne pas l'être alors que leurs droits étaient si mal définis? Ne faut-il pas y regarder de près avant de les accuser de mauvaise foi? Pour sauvegarder ce droit moral dont notre auteur dégage la notion, mais dont les intéressés ne devaient avoir qu'un pressentiment obscur, pouvaient-ils faire autre chose que de défendre, avec acharnement, certaines apparences extérieures qui constataient leur activité, leur valeur artistiques? Nous concevons parfaitement qu'un acteur, un chanteur d'aujourd'hui poursuive le disque ou le film qui le rendrait ridicule; l'acteur qui se refusait à jouer dans des conditions qui le diminuaient était-il moins fondé à défendre son prestige, son seul bien dans beaucoup de cas?

L'historien risque toujours de mal juger les comédiens parce qu'il connaît mal certaines conditions de leur existence. Et les conditions juridiques sont parmi les plus mal connues. Aussi, devons-nous une réelle gratitude à qui nous les fait connaître. J'ai l'impression qu'elles furent déplorables. Mais pourquoi le restèrent-elles si longtemps qu'à l'heure actuelle elles sont encore loin de l'équité? J'ai été frappé de ce que, dès le début de ses considérations historiques, Me Olagnier nous montre la situation fausse des comédiens devant la juridiction du travail : ce ne sont pas des artisans, puisqu'ils n'utilisent aucun outil et qu'à l'origine ils ne jouent pas moyennant salaire. Quand l'acteur professionnel apparaît, « l'organisation économique des Métiers

s'était déjà faite trois siècles auparavant ». Ainsi l'acteur apparaît comme un intrus qui vient déranger l'ordre établi. Je me demande si l'hostilité que lui témoigne la magistrature d'ancien régime ne tiendrait pas à cela, du moins pour une certaine part. Quand nous voyons un juriste moderne réduit à dire que le contrat de travail de l'acteur est un contrat encore « innommé », de quel œil les parlementaires de la vieille école pouvaient-ils bien regarder ces « étranges animaux », dont la présence troublait l'architecture de leurs conceptions juridiques? Evidemment, leurs opinions religieuses, leurs préjugés sociaux pouvaient expliquer leur hostilité; mais, en eux, le juriste aurait pu combattre le catholique et l'aristocrate; n'aurait-il pas, au contraire, fait chorus, et pour la raison que je propose?

La proposer est présomptueux; je le reconnais et m'en excuse. En le faisant, j'ai voulu simplement montrer que ce livre m'avait induit à réfléchir, à réviser quelques jugements. Nos confrères le liront avec profit, j'en suis sûr, et avec plaisir.

M. Fuchs.

CHRONIQUE

RECOMMANDATION URGENTE. — Il y a plus d'un an que le secrétaire a fait part à ses confrères de son déménagement, et que sa nouvelle adresse, 26, rue de Staël XV^e^, figure sur la couverture du bulletin. Cependant, il lui arrive encore de recevoir des lettres adressées à son précédent domicile. La correspondance mal adressée risque de s'égarer un jour : le secrétaire recommande donc très instamment à ses confrères d'y prendre garde.

TRAVAUX DE NOS ADHÉRENTS. — Les derniers mois de 1936 ont vu paraître ou s'achever, trois importantes contributions de nos confrères à l'histoire du théâtre. La première en date est l'étude consacrée par Mlle E. B. Abbott, de Toronto, à Robineau, dit de Beaunoir, fournisseur attitré

es théâtres des boulevards, de 1768 à 1810; puis est paru le livre de M. René Guiet, de Smith College (Northampton, Mass. U. S. A.), sur le Livret d'Opéra en France de Gluck à la Révolution; enfin la biographie, par M. P. Mélèze, de Bonneau de Visé, le fondateur du *Mercure*.

Les articles publiés par Mlle Abbott dans la *Revue d'Histoire Littéraire de la France* (1936, n° 1 et 2), ne sont en réalité qu'un résumé, en français, d'une thèse présentée, en anglais, devant l'Université de Toronto. Notre regretté Félix Gaiffe, qui avait dirigé les recherches de l'auteur à Paris, avait souhaité vivement qu'elle fît connaître aux travailleurs français le résultat de son enquête. Mais différentes circonstances retardèrent cette publication, et celui qui l'avait si cordialement réclamée n'eut pas la joie de voir s'accomplir son désir.

Et pourtant, comme elle eût été réelle et profonde, cette joie! Le maître se serait reconnu dans le travail de sa disciple; sous la sécheresse inévitable, et d'ailleurs voulue, d'un résumé, nous retrouverons sans peine le meilleur de son enseignement, si bien assimilé d'ailleurs, que la maîtrise de Mlle A. s'affirme en même temps que cette filiation spirituelle.

Notre dernier bulletin bibliographique a signalé (n° 82), l'importance matérielle des trouvailles de Mlle A.; nous n'y reviendrons pas. Mais il faut louer également l'équité, la finesse délicate, la parfaite mesure des jugements portés sur l'œuvre, et surtout sur l'homme. Avec ce personnage douteux, mari complaisant, polémiste à vendre, les rigoristes auraient beau jeu; notre auteur a su résister aux indignations faciles : « Cet homme, malgré toutes ses faiblesses et toutes ses déplorables erreurs, avait en lui quelque chose qui l'élevait au-dessus de ces mesquineries et de ces laideurs, et qui, dans sa vieillesse, fit de lui le bonhomme que ses rares amis aimaient et respectaient. » Tout paradoxal que cela soit, le « quelque chose » en question, c'est une délicatesse habile, capable de faire accepter, par le public qui se respecte, les données scabreuses, les équivoques au gros sel, auxquelles la hiérarchie des genres, et les privilèges des « Grands Comédiens », condamnaient les théâtres des boulevards. Ce cas-oiement (relatif, bien entendu!), d'un répertoire dont il con-

servait la force comique, ce n'est pas, après tout, pour Beaunoir, un mince mérite; et cela seul exigerait notre indulgence.

Et puis, Beaunoir fut une manière de déclassé, moins coupable, peut-être, que victime. Sur ce point, regrettons que Mlle A. n'ait pas pu, malgré ses efforts, éclaircir complètement les raisons pour lesquelles il quitta l'Eglise, les circonstances exactes de son changement d'état. Ne disons pas, tout d'abord, car l'impropriété est dangereuse, que « Robineau fut défroqué » : comment un « défroqué », c'est-à-dire un prêtre apostat, un véritable *outlaw*, aurait-il pu devenir, ou rester, fonctionnaire de la Bibliothèque? Il est même peu vraisemblable qu'il ait été interdit. On pouvait fort bien, à cette époque, l'appeler couramment « l'abbé Robineau », sans qu'il eût dépassé les ordres mineurs; il fut, sans doute, refusé plutôt que retranché; mais les motifs de ce refus pouvaient le déconsidérer, le rejeter plus ou moins en marge. Le problème reste entier, et n'est pas sans intérêt.

Mlle A. n'a pu connaître à temps le livre de notre confrère M. Ernest Lebègue sur Boursault-Malherbe. Elle y aurait trouvé le moyen de dater un document important, une lettre d'un fondé de pouvoir « écrite entre 1789 et 1801 ». Or, Boursault a quitté Marseille (où il est encore appelé Malherbe), en décembre 1790; il a cessé de diriger le Théâtre Molière, rue Saint-Martin, en septembre 1792, et n'est remonté sur les planches qu'en septembre 1806. On pourrait conjecturer avec assez de vraisemblance que la lettre en question est postérieure au décret du 19 janvier 1791, établissant la liberté des théâtres, et antérieure au 11 juin, date d'ouverture du Théâtre Molière. Il y est parlé en effet des droits d'auteur, de Beaunoir, pour chaque représentation donnée par « Monsieur Boursault » : il est infiniment que le directeur a conclu ces arrangements dès qu'il eut la certitude de pouvoir jouer, et de pouvoir jouer n'importe quel répertoire. Risquons même une hypothèse plus précise : en 1792, l'usage subsistait encore de fermer les théâtres pendant la quinzaine pascale; et Pâques tombait cette année-là le 8 avril. D'autre part, M. Lebègue nous apprend que les travaux d'installation de la salle Molière durèrent « moins de deux mois » : donc ils ont dû commencer peu après Quasimodo; il est vraisem-

blable qu'à ce moment Boursault avait réuni son personnel et assuré son répertoire; la quinzaine pascale, pendant laquelle le personnel comique refluait sur Paris, était tout indiquée pour ces négociations. On pourrait donc raisonnablement conjecturer que la lettre citée par Mlle A. fut écrite non pas « entre 1789 et 1801 », mais dans la première quinzaine d'avril 1792. Voilà, — qu'on nous pardonne cette orgueilleuse conclusion, — un bel exemple des services que peut rendre la liaison constante que notre bulletin s'efforce d'assurer entre les historiens du théâtre.

Robineau, dit de Beaunoir, mourut en 1823; mais son activité dramatique véritable se borne aux vingt premières années de sa carrière, de 1768 à 1788. C'est, à peu de chose près, la période à laquelle est consacré le livre de M. Guiet : *Le Livret d'Opéra en France de Gluck à la Révolution (1774-1793)*. Le point de vue est tout différent : il ne s'agit plus de l'histoire d'un auteur, mais de l'histoire d'un genre, et d'un genre qui ne rappelle guère *La Bourbonnaise*, ni *Jérôme Pointu*. Cependant, il est curieux de constater certaines analogies de tendance entre le fournisseur de Nicolet et les librettistes paroliers. A l'heure même où l'un s'efforce de hausser la parade vers la comédie d'observation, voire à la comédie moralisatrice et larmoyante, les autres prétendent élever le livret d'opéra à la dignité de genre littéraire autonome; ils n'acceptent pas le rôle subalterne dans lequel voulut les confiner Rameau, ils prétendent aborder les « grands sujets ». Ainsi, la fameuse hiérarchie des genres est partout contestée, les barrières qui prétendaient les séparer sont, à tout moment, franchies ou renversées.

Une fois de plus, il apparaît que les audaces romantiques apportèrent bien moins d'idées neuves qu'elles ne constatèrent le travail obscurément accompli depuis un bon demi-siècle. Une soixantaine d'années avant que la *Préface de Cromwell* réclamât « des tableaux au lieu de récits », du Roullet avait mis en scène le récit d'Ulysse qui termine l'*Iphigénie*, de Racine. Seulement, cette méthode était vouée

d'avance à l'échec, et M. G. nous explique fort bien pourquoi : le librettiste se condamnait à vider, pour ainsi dire, la pièce de son contenu psychologique le plus riche, pour bourrer à la place des éléments de qualité fort inférieure. Les caractères « nous sont livrés sans nuances..... les sentiments réduits à leur plus simple expression et, pour ainsi dire, à leur possibilité musicale ». Ainsi, d'une part, le livret retombe au rang subalterne par rapport à la partition, mais, littérairement, il revient en arrière : la réconciliation entre Achille et Iphigénie, dont Racine avait habilement évité « la platitude galante », du Roullet en fera une scène entière, une scène à la Quinault, « la plus longue de tout l'opéra ».

Aussi ne s'étonne-t-on pas de voir les librettistes se tourner soit vers des sujets que n'avait consacrés nul chef-d'œuvre (*Didon, Iphigénie en Tauride*), soit vers des sujets plus nettement mythiques (*Orphée, les Danaïdes*), où l'élément merveilleux s'intégrait d'une façon moins artificielle. Mais d'autres abandonneront délibérément les sources antiques et légendaires et tenteront ou bien l'opéra historique (*Péronne Sauvée, Adèle de Ponthieu*), voire historico-exotique, (*Pizarre, Alonzo et Cora*, ou bien ce qu'on serait tenté d'appeler l'opéra-mélodrame, l'opéra-fait divers (*Le Seigneur Bienfaisant, Rosine ou l'Epouse Abandonnée*). M. G. semble s'être cruellement amusé à faire ressortir la niaiserie de ces édifiantes platitudes; il n'est pas douteux que leurs auteurs se prenaient au sérieux et croyaient s'élever au grand art. Mais leur exotisme « malheureux », leur réalisme plus malheureux encore, leurs temples du Soleil, leurs défilés d'Incas, leurs éruptions, leurs inondations, leurs incendies, ce sont là « des trucs aussi vieux que l'opéra », malgré le pédantisme qui s'étale en notes explicatives au bout des livrets. Ces paroliers, qui se prennent pour des écrivains, ne fournissent guère que des prétextes à musique, et des prétextes à mise en scène; artistiquement, ils viennent après le compositeur, cela va sans dire, mais même après le décorateur et le costumier, qui pourtant.....

Mais cela, disait Kipling, c'est une autre histoire! Est-ce bien certain? Ne disons pas que M. G. nous laisse dans le doute : il nous y plonge. Plus on avance dans la lecture de

son livre et plus on se demande comment ces livrets, si pauvres, étaient servis, ou desservis, par la présentation matérielle : ces Incas, si peu péruviens, chantaient-ils au moins dans un décor d'Eldorado? Ces volcans, ces torrents, ces chaumières qui flambent, pouvaient-ils provoquer au moins un frisson de terreur? La décoration et la machinerie de cette époque nous sont encore si mal connues qu'on ne peut répondre. Ces Grecs, ou ces Gaulois, ou ces Croisés, combattant sur la scène, donnaient-ils vraiment l'illusion de la mêlée? ou bien le combat était-il stylisé en une manière de ballet? A l'époque de Noverre, ceci n'était nullement impossible. De toute manière, l'histoire du livret d'opéra, dans ce dernier quart du XVIII[e] siècle, ne peut se comprendre pleinement qu'en liaison avec l'histoire des autres techniques théâtrales. Et le livre de M. G. apporte à chaque page des preuves à l'appui de cette conviction.

S'ensuit-il qu'on ne puisse légitimement isoler, comme il l'a fait, l'aspect littéraire de la question? Cette méthode offre d'abord, en l'occurence, un avantage précieux, qui est de déblayer le terrain : de cette masse d'imprimés, de cette abondante médiocrité, nous possédons maintenant un inventaire exact, clairement ordonné, mettant bien en valeur quelques idées directrices importantes, dont les chercheurs à venir devront s'inspirer, pour tenter d'autres recherches qui seraient bien utiles... si la documentation nécessaire n'est pas à jamais perdue. Mais surtout M. G., en se limitant comme il l'a fait, a concentré notre attention sur le grave problème, toujours actuel et non résolu, des rapports de la poésie et de la musique dans l'opéra. La seule solution acceptable jusqu'ici ne serait-elle pas celle de Wagner, unissant le poète et le musicien en un seul artiste? Resterait, il est vrai, l'accord de cette poésie-musique avec la mise en scène, et l'on sait du reste combien et comment, sur ce point, Wagner fut trahi. Ou bien, renonçant à fondre des éléments hétérogènes, à pacifier des rivaux trop intransigeants, l'opéra tendrait-il à se diviser en deux genres distincts : un drame, où la déclamation lyrique admettrait plus ou moins la musique à titre d'auxiliaire; un mimodrame, un méloballet, si l'on peut risquer ce terme baroque, où les magies de

l'orchestre commenteraient et domineraient celles de la plastique, danse et décoration?

Quoi qu'il arrive, la question des rapports, ou des luttes, entre le verbe et la musique, offre encore, comme le dit M. G. en terminant, « un intérêt d'actualité ». On sait, du reste, combien, à la Société des Historiens du Théâtre, nous sommes heureux de saluer ceux pour qui l'étude fervente et soigneuse du passé est d'abord un moyen d'éclairer et de mieux comprendre le présent.

Avec le livre de M. Mélèse sur *Donneau de Visé*, nous revenons à peu près d'un siècle en arrière, et passons du domaine de la production dramatique proprement dite dans celui du journalisme théâtral, peut-être dans celui de la publicité.

Non que Messire Jean Donneau de Visé, fils cadet d'Antoine Donneau de Visé, Maréchal des Logis de Monsieur, frère unique du Roi, n'ait daigné travailler pour les comédiens; mais cette activité comique fut intermittente et comporte un nombre assez grand de points obscurs. Le vrai titre de gloire, ou du moins de célébrité, de notre homme, c'est d'avoir fondé le *Mercure Galant*, de l'avoir ressuscité après un premier insuccès, d'être mort, pourrait-on dire, à son poste de rédacteur, six semaines au plus après l'apparition du dernier numéro. Pendant trente-trois ans (1677-1710), sans compter la première tentative de 1672, de Visé dit son mot dans toutes les querelles littéraires de son temps; c'est dire assez que les cabales de parterre, de coulisses, ou de ruelles, tinrent une place importante dans son activité.

On sait aussi combien ce monde des informateurs théâtraux est familier à M. M. Il était mieux placé que personne pour nous donner un portrait vivant de ce curieux, remuant, pas très scrupuleux, pas très sympathique personnage. Un habile? Certes! avec tout ce que le mot peut comporter de sous-entendus fâcheux; avec même une pointe de cynisme, ou du moins la désinvolture d'un gaillard solidement apparenté, pourvu de relations utiles et de protecteurs puissants. Un critique a reproché à son biographe d'avoir

appelé de Visé « journaliste » au lieu de « folliculaire » : le mot ne serait guère juste; il fait trop penser à quelque pauvre hère, famélique et piteux, qui

Sur les honnêtes gens crache pour un écu.

Ce n'est point là notre homme : il apparaît plutôt comme une espèce de bretteur de presse, bassement flagorneur à l'occasion, mais agressif de nature, ayant au surplus ses bottes secrètes et ses coups fourrés : la *Lettre sur le Misanthrope*, dont Molière s'irrita si fort, fut peut-être plus dangereusement retorse que M. M. ne le croit.

Rien de plus utile que la biographie d'un tel personnage : il ne suffit pas de savoir en gros quels sont ses partis-pris et de quelle coterie il est généralement l'interprète; il faut connaître son intérêt personnel au moment de la dispute. Il peut même se faire, tout arrive, qu'il n'ait aucune raison de n'être pas sincère. En tous cas, son jugement, pour suspect qu'il soit, ne saurait être tenu pour négligeable : de Visé parle de théâtre en connaissance de cause. Il a « du métier », et c'est là, sans doute, ce qui nous explique l'indulgence de Molière à son égard.

Certes, il y aurait aussi bien des réserves à faire sur de Visé, auteur dramatique. Au théâtre comme dans le journalisme, c'est un habile et rien de plus : habile à faire mousser une intrigue insignifiante, habile à suivre le goût du spectateur moyen, c'est-à-dire médiocre, habile à tirer la seconde mouture du sac d'un autre. Un faiseur, et de second ordre, à qui manque le tour de main suprême. Seul, il n'obtient que des résultats honorables tout juste, et inégaux, malgré les conseils de Molière; sa vraie place est en second, dans l'ombre de Thomas Corneille. Mais tout cela, qui ne saurait faire un auteur brillant, suffit à faire un critique averti, redoutable quelquefois, toujours utile à consulter pour l'historien méfiant.

Et puis, avec son talent de pacotille, sa piètre valeur morale, Donneau de Visé fut « un des types les plus pittoresques de touche à tout », et c'est là le secret non de la sympathie, ni même de l'indulgence, mais de la curiosité amusée que M. Mélèse lui témoigne et finit par nous inspirer.

Car son petit livre est charmant, vivant, et prouve qu'on n'a pas besoin de romancer l'histoire, lorsqu'on la sait. Ajoutons qu'une table chronologique fort détaillée, une copieuse bibliographie, font de ce volume un excellent instrument de travail.

DES LIAISONS ENTRE LES CHERCHEURS. — Sous ce titre, la *Revue de Littérature comparée*, dans son n° d'avril-juin 1936, déplore que les érudits passent à côté d'informations utiles, faute de contacts suffisants, dans leur pays et au dehors! En Angleterre, une lettre adressée au *Times literary supplement* fait connaître « à tous les gens cultivés » les désirs particuliers de son auteur; « cet appel... donne toujours des résultats ».

Notre grand et savant confrère assumerait volontiers ce rôle d'intermédiaire pour les recherches qui sont de son domaine : dans la mesure de nos modestes forces (qu'un effort de propagande pourrait augmenter), pourquoi ne joindrions-nous pas notre voix à la sienne? Rappelons que la création d'un organe de liaison fut le premier but que notre groupement se proposa. La rubrique des « Questions et Réponses » n'a jamais été supprimée; nous aurions, au contraire, plaisir à lui voir prendre plus d'importance.

EXPOSITIONS. — Les Amis du Cirque ont organisé en octobre la seconde exposition des peintres du cirque et du music-hall. Certaines des œuvres réunies dans le foyer de l'Empire seront de précieux documents pour l'historien. Signalons notamment les trois Grocks de Bils, ainsi que, du même artiste, sept grands dessins, malheureusement placés trop haut et mal éclairés; les clowns très stylisés de Lydia Mandel; les deux nègres bouffons de Victorin Truchet, l'amusante silhouette d'équilibriste d'Adlers; le truculent Lingha Singh, dessiné par Lannoux.

Regrettons qu'il n'ait pas été imprimé de catalogue; il eût été souhaitable qu'une fois cet ensemble dispersé, on pût conserver le souvenir de tout qui le composa. Connaître l'existence d'une œuvre, c'est quelque chose; mais savoir ce qu'elle devient par la suite est non moins précieux.

A ce propos, demandons à tous nos amis s'il serait impossible de signaler les tableaux, portraits, dessins, etc..., qui passent dans les ventes et intéressent l'histoire du théâtre. Il serait utile de pouvoir suivre les objets d'art aussi bien que les autographes et les livres.

En décembre, s'est ouverte, à la Bibliothèque Nationale, l'exposition organisée pour la célébration du troisième centenaire du *Cid*, sous le titre : « Pierre Corneille et le Théâtre de son Temps. » Une introduction de M. l'Administrateur Général, Julien Cain, définit ainsi le but que se sont proposés M. Louis Batiffol et ses collaborateurs :

« C'est essentiellement le Corneille du *Cid* que notre exposition veut faire revivre. On l'a consacrée surtout à la jeunesse du poète. Aussi les documents rouennais y tiennent-ils une place importante. »

Les divisions du catalogue indiquent dans quel esprit ce programme a été réalisé :

I. Rouen au temps de Corneille. — II. Enfance de Corneille à Rouen. — III. Autographes de Corneille, livres lui ayant appartenu. — IV. Le Théâtre à Paris au XVII^e^ siècle. — V. Les œuvres de Corneille avant le *Cid*. — VI. Richelieu et le théâtre. — VII. Le *Cid*, de Guillen de Castro. — VIII. Le *Cid*. — IX. La Querelle du *Cid*. — X. Œuvres des auteurs mêlés à la querelle du *Cid*. — XI. *Les Sentiments de l'Académie* sur le *Cid*. — XII. La légende de la persécution de Corneille par Richelieu. — XIII. Les principales éditions du *Cid* (du XVII^e^ au XX^e^ siècle). — XIV. Les principales traductions du *Cid* du XVII^e^ siècle et au début du XVIII^e^. — XV. Editions originales des pièces de Corneille postérieures au *Cid*. — XVI. Portraits de Corneille. — XVII. Portraits des contemporains de Corneille. — XVIII. Paris au temps de Corneille. — XIX. Sculptures. — XX. Tapisseries, médailles, etc.

Il est évident que ce catalogue, dont mention sera faite dans notre prochaine bibliographie, intéresse dans son ensemble les historiens du théâtre; signalons néanmoins plus spécialement quelques numéros, dont l'importance n'est pas seulement « cornélienne » :

50 et 51, Plans du théâtre du Marais; 52 à 74, Frontispices donnant des indications (?) sur le costume théâtral du temps; 79 et 80, Salle de spectacle du Palais Cardinal; 200, Reconstitution d'une représentation du *Cid* au théâtre du Marais en 1636 (Odéon, 28 novembre 1907); 201, Mounet-Sully dans le rôle de Rodrigue; 278, Le théâtre italien à Paris (peinture anonyme).

Signalons encore une innovation fort intéressante : à l'entrée, au comptoir de vente du catalogue, étaient exposées plusieurs éditions scolaires du *Cid*, dont certaines, comme celle de Mme et M. P. Crouzet, représentent une précieuse documentation iconographique. A ce propos, nous sera-t-il permis de regretter l'absence d'une vingt et unième section, pour la « Suite du Cid »? Il serait bien extraordinaire que ni le Cabinet des estampes, ni la Comédie Française, ni la Collection Rondel, n'eussent pu fournir aucun document sur les divers interprètes du *Cid* pendant trois siècles. Il n'est pas indifférent non plus de montrer les autres œuvres inspirées par l'histoire de Rodrigue. Le *Cid*, de Massenet, n'est peut-être pas un chef-d'œuvre, mais c'est un témoin; il révèle une certaine vision, non cornélienne, de la pièce de Corneille. On en dirait autant du *Cid* vu par Hugo ou par Leconte de Lisle.

Au dernier moment, nous recevons une plaquette de M. Jean Lemoine : *La première du Cid, le théâtre, les interprètes, d'après des documents inédits* (Paris, Hachette, 43 p. in-8°, dont 19 de pièces justificatives). L'auteur a retrouvé, notamment parmi les archives notariales parisiennes (un trésor de richesse encore insoupçonné!), des pièces qui complètent celles que l'on connaissait déjà, notamment grâce à notre savant confrère hollandais, M. J. Fransen. Il y a dans cette publication nouvelle une foule de renseignements nouveaux, de précisions utiles, sur l'organisation matérielle du théâtre où fut joué le *Cid*. M. L. nous fait espérer une prochaine publication d'ensemble de documents sur les Confrères de la Passion et leur théâtre. Voilà une heureuse nouvelle, que nous enregistrons avec joie.

CONGRÈS DE ZURICH (1938). — Le VIII[e] congrès international des sciences historiques se tiendra à Zurich, du

28 août au 4 septembre 1938; une section sera consacrée à l'histoire littéraire et l'une des deux questions mises à l'ordre du jour de cette section est :

L'histoire du théâtre dans ses rapports avec la société.

« Dans plusieurs pays, nous écrit la Commission Internationale d'Histoire Littéraire moderne, des sociétés et des revues se sont fondées pour l'étude de la littérature dramatique des modernes (pièces imprimées, pièces jouées, mise en scène, vie intérieure et extérieure du théâtre, etc...). Dans ce vaste domaine, il serait particulièrement intéressant de concentrer les communications et les discussions sur l'histoire du théâtre dans ses rapports avec la Société. Les auteurs des communications chercheront à éclairer telle ou telle partie de cette zone mitoyenne de la littérature et de la vie, que l'on explore volontiers aujourd'hui, et dont l'étude se révèle essentielle à la vraie connaissance de l'histoire littéraire.

Prière d'adresser au Secrétariat général de la Commission, M. R. Lebègue, Professeur à la Faculté des Lettres, 80, Boulevard Duchesse Anne, à Rennes (Ille-et-Vilaine) :

1° avant le 30 mars 1937, l'indication du sujet choisi;

2° avant le 1er décembre 1937, un résumé comportant au maximum deux pages d'impression et accompagné d'une bibliographie.

Afin que les communications puissent être suivies de discussions, aucune d'elles ne devra durer plus de 25 à 30 minutes.

Le secrétaire adresse un pressant appel à tous ses confrères pour que la Société des Historiens du Théâtre soit largement représentée à ce Congrès. Il croit devoir également leur communiquer cet extrait d'une lettre récente de notre confrère M. R. Lebègue : il faut qu'un projet de communication « présente un intérêt international... Il faut éviter le document d'archives, qui est sans intérêt général, telle aventure galante à Lyon, tel procès à Metz... Mais toute recherche qui présente un caractère *international* intéresse le public de ces congrès ».

NOTES ET DOCUMENTS

ACTEURS FRANÇAIS EN SUÈDE

Notre excellent confrère suédois, M. Paul Bournonville, a bien voulu dépouiller à notre intention les registres de la paroisse catholique de Stockholm (Chapelle de l'Ambassade de France). Qu'il en soit d'abord vivement remercié, au nom de notre société, ainsi que toutes les personnalités suédoises et françaises, qui permirent et facilitèrent ses utiles recherches.

En nous adressant sa « récolte », M. Bournonville la fait précéder de cet avertissement :

« C'est en 1784 qu'il y eut pour la première fois une paroisse catholique ici (à Stockholm). Auparavant, il y avait des aumôniers attachés aux légations française, autrichienne et espagnole. A la légation de France, il y avait une « Chapelle de France », où se célébraient toutes les cérémonies de l'Eglise. J'ai étudié surtout les registres de cette chapelle. Jusqu'en 1784, ces registres sont tenus en français; après 1784, ils sont en latin, mais le formulaire reste le même. » Notre confrère ajoute que ces registres présentent certaines difficultés de lecture, qui nécessitent l'usage d'une loupe, et qu'il peut subsister de la sorte quelques erreurs ou incertitudes; les noms relevés ont été vérifiés, toutes les fois que cela fut possible, dans Dahlgren *Anteckningar om Stockholms Teatrar* (Notes sur le Théâtre de Stockholm).

Du 10 octobre 1756. — Mariage entre Pierre Lefebvre, fils de Jean Lefebvre et de Marie-Madelaine-Angélique, ledit Pierre Lefebvre majeur et bas officier de l'Hôtel Royal des Invalides de Paris,

et Louis-Jeanne du Hautlondel, fille mineure de Sieur Jean-Baptiste-Joseph du Hautlondel, et de Jeanne Chateauneuf.

Les conjoints et les parents de l'épouse étaient tous comédiens dans la troupe de Stockholm, de 1753 à 1771.

Louise-Jeanne du Hautlondel était native de La Haye.

Jeanne Chateauneuf mourut le 10 avril 1772.

Du 20 novembre 1762. — Mariage entre Louis GALLODIER, âgé de 28 ans, fils de Emile Gallodier et de Cécile CHUVIEN,

et Mlle Gaspar BECCARONI, âgée de 28 ans, native de Florence, en Italie, fille de Sieur Gostavo Beccaroni et dame Giovanna FAVELLI.

Gaspar Beccaroni était une chanteuse italienne appartenant à une troupe italienne qui passa vers 1750. Elle mourut le 22 juillet 1784. (N. d. l. R. : ce prénom de Gaspar est étrange pour une femme; ne faudrait-il pas lire : Gasparina?

Du 27 décembre 1764. — Mariage entre Barthélemy ROUSSEAU, dit d'ARMANCOURT, 36 ans, fils majeur de Nicolas Rousseau et dame Françoise COTI,

et Louise-Antoinette MOREL, native de Lyon, 16 ans, fille de Nicolas Morel et de Marie GUENON, dite VALENTIN.

Les conjoints étaient tous deux comédiens dans la troupe de Stockholm (1753-1771).

Du 11 février 1766. — Mariage entre Charles DIDELOT, natif de Lunéville, fils de Joseph Didelot et de Catherine BERTRAND, 28 ans,

et Magdelaine MARÉCHAL, fille de Georges Maréchal et Antoinette CLAISE, native de Metz.

Charles Didelot fut second danseur en 1773; son fils, Charles-Louis, fut premier danseur en 1786, puis maître de ballets à Lyon et à Paris.

Du 16 juillet 1768. — Mariage entre Joseph TAPHINON DES ROCHES, fils de Jean-Baptiste Taphinon, avocat au Parlement de Dijon, et dame Agnès Lallemand,

et Magdlelaine Nicol Julie FROMAGEAU, fille de Jacques-André Fromageau, architecte, et de dame Magdeleine PIQUET.

Les conjoints étaient tous deux comédiens dans la troupe de Stockholm (1753-1771).

Du 18 janvier 1770. — Mariage entre Pierre-Claude SENISSELER, dit SOLIGNY, musicien français, natif de Paris, paroisse Saint-Eustache, fils mineur de Damien Senisseler, maître tailleur, et de Claudine Dominique RENIER,

et Jeanne-Elisabeth-Renée Matter, dite Le Clerc, native de Paris, paroisse Saint-Sulpice, fille mineure de René Matter et de Jeanne-Catherine Le Clerc.

Jeanne-Elisabeth Matter (1753-1782), fut première danseuse à Stockholm.

Du 1er février 1780. — Mariage entre Jean-Remy Marcadet, fils de Jean-Jacques Marcadet et de dame Marie-Hélène Flamand, native de la paroisse Saint-Sulpice, de la ville de Paris,

et Marie-Louise Anselme, fille de M. Jacques Anselme, dit Baptiste, et de dame Marie Dumond, native de cette ville.

Jacques Anselme Baptiste et Marie Dumond faisaient partie de la troupe française (1753-1771); leur fille Marie-Louise naquit à Stockholm le 3 octobre 1758.

Du mariage Marcadet-Anselme naquit, le 8 décembre 1780, un fils, François-Remy.

Du 28 février 1786. — Mariage entre Jacques-Marie Boutet de Monvel, fils de François Boutet de Monvel et de Marie-Madelaine d'Hotel,

et Catherine-Victoire Leriche de Clérigourt, fille d'Etienne Leriche de Clérigourt et de Marie-Rose-Catherine du Ponchelle.

De ce mariage naquit, le 24 février 1787, une fille, Madelaine-Joséphine-Victoire.

Ont signé, avec les époux et leurs parents (sauf François Boutet de Monvel) : J. Sauze Desguillons (né en 1750, mort à Stockholm le 5 novembre 1822, comédien à Stockholm de 1781 à 1792); Jean-Joseph Caron (comédien à Stockholm de 1783 à 1786), Henry O. Doughorty, Delatour (comédien à Stockholm de 1782 à 1790); Jean-François Martin (comédien à Stockholm de 1783 à 1786).

Joseph-Etienne Leriche de Clérigourt joua à Stockholm de 1781 à 1783, de 1785 à 1788, et de 1803 à 1805; sa fille y joua de 1785 à 1788 et de 1803 à 1805; sa femme, Marie du Ponchel, y joua en 1785-86 et y mourut le 7 mars 1788.

Du 1er décembre 1787. — Mariage entre Jean-Pierre Deland, musicien du roi de Suède, fils de Louis-Antoine Deland et de Françoise Godefroy,

et Marie-Anne Durand, danseuse, fille de Jean Durand et Rosalie Gausa.

Jean-Pierre Deland, né à Luxembourg en 1763, mourut à Stockholm le 8 avril 1818; en 1803, il avait épousé en secondes noces Eva-Magdalena Eklund, morte en octobre 1828. Son père, Louis-Antoine Deland, mourut à 62 ans, le 29 mai 1792; il est qualifié dans l'acte mortuaire de « Cubicularius Regis ». Furent présents à la cérémonie funèbre : Joseph Avon, dit Raimond, Claude-Alix de la Faye, Antoine Bournonville.

Du 25 novembre 1788. — Mariage entre Joseph Sauze, fils de Claude Sauze et de Elisabeth Rei « Gratianopoli in Delphinatu natum » (natif de Grenoble, en Dauphiné),

et Marie-Anne Bonnin, fille de Charles Bonnin et Anne Monniot, « natam en Bourgogne à Aignay ».

Marie-Anne Bonnin, que Dahlgren appelle Milan, fut une grande comédienne; elle mourut à Drottningholm le 28 juillet 1828.

Du 19 mai 1789. — Décès de François Rousseau de Chatillon, né à Versailles, époux en premières noces de Marie-Thérèse Restie, en secondes noces de Anna-Maria Ygren.

Rousseau de Chatillon, né en 1729, joua dans la troupe française de 1753-71; l'acte mortuaire le qualifie « maître du chœur » (maître de chapelle? chef d'orchestre?)

Dahlgren appelle sa seconde femme Anna-Maria Westberg; elle était née à Stockholm en 1760 et mourut le 28 octobre 1827.

Du 6 mars 1792. — Mariage entre Louis Gallodier, « in Valencia Hispaniae natum » et Judith-Christina Brelin, fille de « Secret. Jurisdict. rerum maritim. » Brelin, et de Dorotea Sverling.

Judith-Christina Brelin, coryphée en 1782, seconde danseuse de 1788 à 1790, mourut le 25 mars 1794; Louis Gallodier épousa en secondes noces, le 1er février 1796, Marie-Louise Duhautlondel, fille de Marie-Louis Duhautlondel et de Marie-Marguerite Morel. D'un de ses deux mariages il eut un fils, Charles; mais M. B. n'a pas retrouvé sa trace dans les registres.

Du 19 juin 1793. — Décès de Marie-Louise du Londel,

64 ans, 7 mois, née à Dresde, en Saxe, femme de Joseph Taphinon des Roches.

On a vu plus haut un premier mariage de Taphinon des Roches en 1768.

Enfin, notre confrère nous signale la présence dans la troupe de 1753-71 d'un comédien français, Louis-Denis Lavoy et sa femme, Catherine Viel. Ils eurent plusieurs enfants, mais qui moururent pour la plupart en bas âge.

GLUCK ET PICCINI A PARIS

Errata et Addenda

Bulletin de janvier-mars 1936 :

Lire partout Piccinni au lieu de Piccini.

P. 11, l. 8 : *lire* : amenait.

P. 11, l. 13, 23 : *lire* : Coquéau.

P. 11, l. 26 : *lire* : Toutes les dates des représentations.

P. 13 : (Abréviations) : *ajouter* : M. F. *Mercure de France* et I. M. G. Z. : *Internationale Musik Gessellschaft Zeitschrift*.

P. 16, après la l. 22 : *ajouter : Roullet* (du) Préface du livret d' « *Iphigénie en Aulide* » ; avril 1774. L. 24 : *ajouter* : (probablement apocryphe).

P. 17, l. 4 : *ajouter* : il parle d'arrangements pour une future Ecole de chant.

P. 17, l. 16 : *remplacer* « du Roullet » par l' « Opéra ».

P. 19, l. 24 : *lire* : 1776.

P. 20, l. 11 : *ajouter* (surtout du poëte).

Après la l. 13 : *ajouter :* Roullet (du), Préface d'Alceste (avril 1776).

P. 20, l. 21 : *ajouter :* N. S. 1er et 15 juin 1776.

P. 20, après la l. 21 : *ajouter* : Anonyme, « L'Impromptu du Palais Royal », J. T., 1er juillet 1776 (T.).

P. 20, l. 29 : *à remplacer par* : Framery : Lettre, M. F., septembre 1776 (L) (T).

Bulletin d'avril-juin 1936

P. 50, l. 22 : *ajouter* : (probablement apocryphe).

P. 51, l. 20 : *lire* : 18 juin.

P. 52, l. 4 : *ajouter* : 1777.

P. 52, après la l. 23 : *ajouter :* Anonyme, article sur « L'Essai » (M. B., 25 août 1777).

P. 52, l. 9 et suiv., *lire* : Bielosselsky-Bielosersky.

P. 56, après la l. 22 : *ajouter* : Gossec, « Lettre à Guillard contre Gluck qui lui a repris le livret d' « Iphigénie en Tauride », Lettre faussement attribuée jusqu'en 1904 à Grétry *Revue Musicale*, 1er juillet 1904), et dans : Dufrane : « *Gossec.* »

P. 56, l. 24 : *remplacer* (L) par (T).

P. 57, l. 1 : *lire* : 25 janvier.

P. 57, l. 2 : *supprimer* : (L).

P. 58, l. 6 : *ajouter* : Réfutation des chiffres donnés par J. P. pour les recettes des opéras de Gluck.

P. 58, après la l. 10 : *ajouter* : Gluck, Lettre à Devisme, directeur de l'Opéra; de Vienne, 1er avril 1778. Il lui exprime sa reconnaissance des expressions obligeantes de sa lettre, lui souhaite le succès dans son entreprise (Tiersot : *Ecrits de Musiciens*).

P. 58, l. 23 : *lire* : Guillard.

P. 58, l. 24 : *ajouter* : Il songe à quitter Vienne et à se fixer à Paris.

P. 59, l. 9 : *ajouter* : après Réflexions sur l'Opéra : (Amsterdam, 1778).

P. 59, l. 10 : *ajouter* : Contre les compositeurs étrangers.

P. 59, l. 26 : *lire* : Bemetzrieder.

P. 60, l. 15 : *lire* : 1836.

P. 61, l. 14 : *lire* : 4 juillet 1779.

P. 61, l. 28 : *lire* : 18 juillet.

Bulletin de juillet-septembre 1936

P. 73, l. 11 : *ajouter* : Levacher de Charnois. Article comparant Gluck et Piccinni (M. F., 25 mars 1780).

P. 74, l. 3 : *ajouter* (Rousseau) : probablement le chanteur de l'Opéra (Janson), violoncelliste.

P. 75, l. 66 : *ajouter* : Abbe Gaspard Michel, dit Leblond).

P. 83, l. 20 : *ajouter* : Anonyme. Compte rendu de « Pénélope » (M.F.7, janvier 1786), pour Piccinni.

P. 83, l. 22 : *ajouter* : Chabanon, « De l'esprit de parti ou les querelles à la mode », comédie sur les Gluckistes et Piccinnistes. (Œuvres de théâtre, 1787) (T).

P. 83, l. 26 : *ajouter* : Salieri lui joue les airs au clavecin; félicitations à Vogel.

P. 83, l. 28 : *ajouter* : Eloge de Mme St-Huberty, critique de Gardel.

P. 83, l. 31 : *ajouter* : Salieri, Lettre de Vienne du 5 décembre 1787 à un correspondant de Paris (I. M. G. Z., mai 1912). Il raconte la mort de Gluck.

P. 84, l. 17 : *supprimer* l'alinéa, reporté au commencement de 1787.

P. 86, l. 7 : *lire* : Charnacé.

CORRESPONDANCE

Ce que nous avons écrit sur Larochelle, dans le *Bulletin* de juillet-septembre dernier (p. 95), nous a valu de précieuses mises au point de deux de nos confrères tout particulièrement qualifiés : Mme J. Chatrian et M. Albert Carré.

« J'ai sous les yeux, nous écrit la première, deux lettres adressées à mon beau-père par M. Larochelle, avec en tête : « Théâtre de la Gaîté, Cabinet de la Direction »; l'une est datée du 11 mars 1881, et l'autre du 18 septembre 1883. »

Quelques jours après, Mme Chatrian complétait sa lettre par le renseignement suivant :

« M. Larochelle a reçu au Théâtre de la Gaîté, *très probablement la Gaité Lyrique d'aujourd'hui* (c'est nous qui soulignons), un drame militaire d'Erckmann et Chatrian, intitulé « La Guerre ». J'ai une copie du manuscrit signée de M. Larochelle, 11 mars 1881. »

Ce que Mme Chatrian jugeait seulement « très probable », M. A. Carré nous le donne comme certain :

« C'est du Théâtre de la Gaîté du Square des Arts et Métiers, Boulevard Sébastopol, que Larochelle a été directeur avec Debruyère...

Et, dans une lettre précédente, il nous donnait sur la direction Larochelle-Debruyère des précisions comme nous voudrions en insérer beaucoup :

« Le théâtre était fermé depuis le 11 mai 1880.

La réouverture se fit le 26 février 1881, par *Lucrèce Borgia*. Vinrent ensuite : *Un Patriote*, de Dartois; une reprise de *Monte-Christo*, et la première de *Quatre-vingt-treize*, drame tiré du roman de Victor Hugo par Paul Meurice (24 déc. 1881).

En 1882, plusieurs reprises : *La Closerie des Genêts*, *Le Juif Polonais*, *La Tour de Nesle*, *Le Courrier de Lyon*, *La Belle Gabrielle*.

En 1883, *Le Roi des Grecs*, de Belot; *Les Bourgeois de Lille*, de Dastier; *Henri III et sa Cour*, *Kéraban le têtu*, de Jules Verne, et *Les Pirates de la Savane*.

Larochelle mourut le 29 janvier 1884 et Debruyère resta seul directeur de la Gaîté. »

L'intervention de nos deux confrères n'est pas seulement d'un grand intérêt, elle est aussi d'un bon exemple; puissent-ils avoir beaucoup d'imitateurs, pour accentuer ce caractère d'entr'aide que nous voudrions de plus en plus donner à notre bulletin !

QUESTIONS ET RÉPONSES

Un de nos confrères demande quelle est « la vieille farce d'*Asinet* donnée par les joueurs de marionnettes » qu'évoque Henri Régnier dans son édition des Œuvres de J. de La Fontaine (Tome VII, p. 134, note 5), à propos de la cinquième année de *Les Rieurs du Beau Richard*.

Un de nos confrères demande si l'on possède sur les représentations données à Dijon entre 1690 et 1703, des renseignements qui compléteraient ceux de Gouvenain, lesquels sont très pauvres pour cette période.

APPEL AUX CHERCHEURS

(Suite)

Nous rappelons que cette rubrique est consacrée à signaler les villes où certains renseignements précis nous permettent d'affirmer qu'il s'y donna des représentations, bien que jamais, à notre connaissance, leur vie théâtrale n'ait été étudiée. Nous relevons ces indices dans l'espoir qu'ils pourraient amorcer des recherches fructueuses : aussi les recommandons-nous à l'attention de MM. les Archivistes et Membres des Sociétés savantes s'intéressant à l'histoire locale.

MONTAUBAN. — Le 23 octobre 1738, Beauvais, se disant « Comédien du Roi », demande de Montauban la permission de venir à Bayonne pour l'hiver avec une troupe jouant « nouveau théâtre italien, comique français, tragédies, opéras comiques, avec les danses et agréments ordinaires ». (Ducéré, *Revue de Béarn*, 1884, p. 376.)

Le 11 juin 1779, Rivals de la Combe demande à Mme Dorbigny, directrice de la troupe de Bayonne, si elle a l'intention de mener sa troupe à Montauban après les eaux de Bagnères, comme le bruit en court. On attend à Montauban, dans un mois, le régiment de Piémont, et on a déjà le Royal Champagne Cavalerie. Il lui demande également si elle aurait une place pour une actrice chantant les premières amoureuses (Mme Durand), dont la troupe va se dissoudre.

MONTBÉLIARD. — Le 11 juin 1782, Grenier, Lamarche, Dorinville, Deveux (ou Devaux? Neveux?), Villeneuve, Duvernay, Mlle Dangevaux, comédiens en société, écrivent à la municipalité de Colmar qu'ils comptent jouer à Belfort, Montbéliard et Bâle, jusqu'à la Saint-Martin (Arch. Mun., Colmar, GG, Théâtre).

MORLAIX. — Une lettre adressée, le 31 janvier 1788, aux échevins de Bayonne, par un nommé Renard, se disant « tailleur de la Comédie à Quimper-Corentain », semble indiquer

que la troupe dont il faisait probablement partie séjourna à Morlaix vers le 1er novembre 1786. (Ducéré, *Revue de Béarn*, 1883, p. 373.)

MORTAGNE. — Le 9 décembre 1780, se trouvait à Mortagne la troupe amenée quelques semaines plus tôt au château de Laigle, par le jeune marquis de Laigle, épris d'une des comédiennes. (*Revue normande et percheronne illustrée*, 1892, p. 50.)

NIORT. — A la fin de 1773, une troupe Duménil y joue pendant 12 jours, puis est obligée de « déloger brusquement » ; une des actrices déclare que la salle de spectacle était une véritable « écurie » (Arch. Com. Fr., Conflits, 1774).

Cependant, M. H. Clouzot écrit (*Bulletin des Antiquaires de l'Ouest*, 2e Série, T. XXIV, p. 331), que « grâce à la munificence de Mathieu Rouget de Gourcez, maire de Niort de 1769 à 1790, les comédiens de passage avaient leur salle de spectacle attitrée rue de la Juiverie ».

Cette installation serait-elle postérieure à 1773? Aurait-elle remplacé « l'écurie » en question? En tous cas, il est probable que les passages de comédiens étaient assez fréquents à Niort : les vestiges de cette vie théâtrale de petite ville mériteraient d'être soigneusement recueillis.

PAU. — En 1751, grâce à la chaleureuse recommandation de l'Intendant d'Étigny, le privilège de Bayonne fut accordé à Mlle Vireti, directrice de la comédie à Pau. (Ducéré, *Revue de Béarn*, 1884, p. 377.)

Le 6 novembre 1775, les officiers municipaux de Pau demandent à ceux de Bayonne d'autoriser leur troupe à venir jouer à Pau, à l'occasion de la réintégration du Parlement. Accordé le 9, à condition que les comédiens seront revenus le 1er décembre. (*Ibid.*, p. 383 sq.).

Les papiers de Mme Dorbigny (Arch. Mun., Brest, II, 19, 1, 33), contiennent une liasse de reçus attestant la présence de la troupe Dorbigny-Poisson à Pau, depuis Quasimodo jusqu'au 28 juin. Pendant cette période, on donna 49 représentations en 78 jours, soit 4 à 5 représentations par se-

maine, activité légèrement supérieure à la moyenne; pendant la première semaine, on joua tous les jours, ce qui est exceptionnel.

Onze de ces reçus, signés Laborde, s'échelonnent régulièrement de semaine en semaine et concernent une somme fixe de 3 l. par représentation; rien n'indique le motif de cette perception; droit des pauvres? loyer de la salle? Il serait intéressant de le rechercher.

La quittance d'un copiste nous apprend qu'on joua entre autres *Le Jugement de Midas* et *L'Ile des Fous*. Une quittance pour frais de route et une lettre de voiture nous indiquent la présence dans la troupe de l'acteur Beauménil, venu de Nancy, et du 1er violon (chef d'orchestre), Sanière, venu de Marseille.

PERPIGNAN. — H. Liebrecht (*Hist. th. Bruxelles*, p. 234, n. 3), signale que l'acteur Guillaume Prévost, à Bruxelles en 1767, avait dirigé le théâtre de Perpignan de 1752 à 1754.

Un historien local prétend toutefois que la première salle permanente ne fut construite qu'en 1811 et inaugurée en 1813 (Edouard Vallarino, *Le Théâtre à Perpignan*. Perpignan, imp. de l'*Indépendant*, 1881, 23 p. in-16, p. 6).

RIOM. — Le 15 décembre 1757, la troupe de Chapuiseau, qui jouait à Riom et à Clermont, est autorisée à jouer à Nevers en 1758 à partir du lendemain de Quasimodo (Arch. Mun., Nevers, Registres de Police).

ROMANS. — Le 7 mars 1787, Brunet demande le privilège au Puy pour jouer après Pâques (Arch. Mun., Le Puy, FF, 19).

SAINT-MALO. — En 1768, passage d'une troupe Bienfait (L. Lefebvre, *Histoire du théâtre à Lille*, T. I, p. 272).

Le 25 décembre 1771, d'Hauterive demande le privilège d'Amiens « pour la prochaine saison de Noël à Pâques » (Arch. Mun., Amiens, FF, 1310).

Le 10 mai 1773, lettre du gouverneur de Bayonne au corps de ville, faisant allusion à une demoiselle Capdeville, direc-

trice à Saint-Malo, qui désire jouer à Bayonne (*Revue de Béarn*, 1884, p. 382).

SAINT-MIHIEL. — La troupe Sérigny est à Saint-Mihiel le 27 août 1787; elle est allée de là à Colmar (Arch. Mun., Colmar, GG, Théâtre).

SALON. — Le 27 mars 1789, Mariette demande, de Salon, l'autorisation de jouer au Puy à la Pentecôte (Arch. Mun., Le Puy, FF, 19).

SARRELOUIS. — En juillet 1709, la troupe de Benoît du Bourg et Jeanne-Françoise de Lan, veuve de Bellefleur, est engagée pour jouer à Bruxelles, au petit théâtre du Coffy (à partir du 1er septembre (H. Liebrecht, *Hist. th. Bruxelles*, p. 222).

SAUMUR. — Les troupes de Philandre et de Floridor s'y rencontrent et fusionnent en 1638 (H. Liebrecht, *Hist. th. Bruxelles*, p. 54).

Le 18 juillet 1774, la troupe Montansier Neuville (au théâtre d'Angers), vient y jouer *Sémiramis* (Queruau-Lamerie, *Notes sur le théâtre d'Angers*, p. 26).

Le 13 septembre 1785, Mrs. Craddock note dans son *Journal* qu'elle est allée au théâtre à Saumur : « Une vieille grange en planches. » Une nouvelle salle fut inaugurée le 22 septembre 1788 (Queruau-Lamerie, *o. c.*, p. 76, n. 2).

La circulation des comédiens dans la vallée de la Loire serait particulièrement intéressante; il semble qu'en cherchant un peu, on pourrait trouver d'autres vestiges de leur passage à Saumur

SEDAN. — Henry Lyonnet (*Les Comédiens Révolutionnaires*), affirme, sans donner de référence, que Fabre d'Eglantine et sa femme jouèrent à Sedan entre septembre 1780 et Pâques 1781.

SÉLESTAT. — « Après le départ des Jésuites, leur théâtre fut utilisé à diverses reprises par les troupes de passage,

qui eurent le temps d'en fatiguer les décors. Il fallut même qu'en 1770 la ville les fît rafraîchir... » (Alexandre Dorian, *Histoire architecturale et anecdotique de Schlestadt*, Paris, 1912, T. II, p. 304).

L'histoire du théâtre en Alsace, et surtout du théâtre de langue française, est encore mal connue. Toutes les indications, *même les plus menues*, doivent être précieusement recueillies.

SENS. — Le ménage La Guillotière, comédiens qui avaient joué à Laval en mai-juin 1780, seraient passés vers novembre 1781 à Sens, d'où ils auraient envoyé de l'argent au Sr Durocher, chirurgien à Laval, et père nourricier de leur fille. (Queruau-Lamerie, *Notes sur le théâtre à Laval*, p. 79.)

Impressions Pierre ANDRÉ, 244, Boulevard Raspail, Paris (14e)

BULLETIN DE LA SOCIETE DES HISTORIENS DU THEATRE

PARAISSANT SIX FOIS PAR AN

e Année. Nos 3-4 AVRIL-JUIN 1937

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

Le 13 février dernier, s'est tenue à la Sorbonne l'Assemblée générale annuelle de la Société. La haute bienveillance de M. le Recteur et de M. le Doyen de la Faculté de Lettres nous avait autorisés à tenir cette réunion dans l'Amphithéâtre Descartes.

M. le Doyen Brunot et M. le Professeur Cohen, membres sortants désignés par le sort, ont été réélus membres du Comité pour trois années, à compter du 1er janvier 1937; Mme Horn-Monval a été élue pour la même période, en remplacement du regretté Henri Chenu. Dans son allocution, M. Cohen, président, a dit combien le Comité était heureux d'accueillir celle qui fut la fidèle collaboratrice d'Auguste Rondel, et qui reste, à l'Arsenal, la conseillère compétente et dévouée des chercheurs.

Le rapport financier et le rapport moral ne sont point défavorables : les difficultés du début s'aplanissent lentement; l'effectif se maintient à 157 membres, en dépit des circonstan-

ces qui pouvaient faire redouter une diminution. Mais, il faut bien le répéter, ce ne sont pas là des résultats suffisants, surtout en ce qui concerne la France.

Notre Société compte en effet 61 adhérents à Paris, 50 à l'étranger... et 46 seulement dans les départements, où les recherches sur la vie théâtrale offriraient encore un si vaste champ à l'activité des travailleurs.

Quelques-uns de nos plus laborieux confrères nous ont donné dans le *Bulletin* de précieux exemples de ce que nous pouvions apprendre ainsi. Une rubrique spéciale recueille tous les indices, pouvant amorcer des recherches dans des fonds encore inexplorés; avouons que jusqu'ici notre « Appel aux Chercheurs » n'a pas éveillé de vocation nouvelle... et nous en éprouvons quelque chagrin.

Lorsqu'on voit tout ce que la vie théâtrale de nos provinces pourrait encore fournir d'intéressant, de piquant, d'inédit et d'utile à l'histoire des idées et des mœurs, on est douloureusement surpris de rencontrer une telle indifférence. Le Comité accueillerait avec reconnaissance toutes les suggestions qu'on voudrait bien lui adresser pour lutter contre elle.

Après lecture du rapport moral, le Président donne la parole à M. le Professeur Paul Marie Masson, qui a bien voulu continuer la tradition de nos conférences annuelles en nous parlant de *l'Opéra-Comique larmoyant de* 1760 *à* 1789.

« L'opéra-comique, dit avec humour notre éminent confrère, est fort mal nommé, car il n'est pas un opéra, et il n'est pas forcément comique. Témoin l'opéra-comique dit *larmoyant* qui représente à peu près, dans le théâtre musical, une nouveauté analogue à celle du drame bourgeois de La Chaussée ou de Diderot. L'influence du drame anglais, signalée par Félix Gaiffe dans le drame parlé, se fait sentir aussi dans cette sorte de drame chanté, ou du moins mêlé d'airs, de duos et d'ensembles.

L'opéra-comique larmoyant veut être un genre sérieux, et aborder à l'occasion de graves questions, comme celle des privilèges sociaux ou de la condition de l'enfant naturel. Ses « réalisations », romanesques et sensibles à souhait, nous portent quelquefois à sourire, mais pas plus que les drames

en prose inspirés du même esprit. Son importance fut grande, musicalement et scéniquement : de véritables artistes, aujourd'hui trop dédaignés, comme Philidor et Monsigny, créèrent, pour ce genre nouveau, une musique à bien des égards nouvelle, qui fait déjà pressentir la mélodie beethovénienne. Rien de surprenant à cela, car l'opéra-comique larmoyant fut très populaire et pendant longtemps : Beethoven enfant l'a entendu au théâtre de Bonn, où son père était musicien. Ce fait suffirait à montrer l'importance de cet épisode. »

Et cette musique « dramatique » ne manque ni de charme ni de puissance, comme le montrèrent les exemples chantés par Mlle Madeleine Drouot et M. Génio, de l'Opéra-Comique, accompagnés par Mme Jeanne Garnier, Répétitrice au Conservatoire. Renouvelons ici les remerciements chaleureux qui furent adressés par notre Président aux trois artistes dont le talent a si bien servi l'érudition délicate du conférencier.

Dans cette Assemblée, la Société a décidé de ne plus différer la création du Comité d'Honneur prévu par l'art. 9 de nos statuts. Cette procédure paraîtra peut-être anormale : on commence souvent par solliciter des patronages respectables pour une société en projet, comme on cherche un parrain illustre à un enfant à naître, et qui mourra peut-être au berceau. Nous avons mieux aimé pouvoir dire aux personnalités dont l'appui moral nous était précieux : « Voilà notre œuvre de quatre années. Nous avons fait de notre mieux; si vous jugez notre effort digne de votre estime, accordez-nous cette récompense de nous laisser inscrire vos noms sur notre modeste édifice. »

Cet appel nous a valu des marques de haute bienveillance dont nous avons quelque raison d'être fiers, et qui nous sont un précieux encouragement. Cette approbation que nous avons voulu mériter avant d'en solliciter l'expression publique, nous nous efforcerons de nous en montrer chaque jour un peu plus dignes.

UNE COMÉDIE INÉDITE DU XVII[e] SIÈCLE
Les Ramonneurs

Parmi les pièces qui auraient été jouées à l'Hôtel de Bourgogne en 1620, les frères Parfaict signalent *Les Ramonneurs* comédie en cinq actes et en prose, qui ne fut jamais imprimée, mais qu'ils ont lue en manuscrit. Elle figure encore dans le Catalogue Soleinne, au T. I., sous le n° 1016 :

« MS. Les Ramonneurs, comédie en 5 actes et en prose, in-8° de 366 p., écriture du XVIII[e] siècle. V. f., fil.

Voyez sur cette amusante comédie, qui fut représentée en 1620 à l'Hôtel de Bourgogne, quoique fort libre, *l'Histoire du Théâtre Français*, T. IV, p. 335... »

La critique contemporaine ne connaît cette pièce que d'après l'analyse donnée par les frères Parfaict. Dans son article sur *La Comédie française de la Renaissance* (*R. d'Hist. Litt.*, 1900 p. 274), M. Toldo dit qu'il n'a pu retrouver nulle part le manuscrit; M. Lancaster, lui aussi, dans *French Dramatic Literature in the Seventhenth Century* (P. I, vol. I, p. 354-355), parle des *Ramonneurs* comme d'une pièce perdue. Or le manuscrit, celui même qui faisait partie de la bibliothèque de M. de Soleinne, se trouve aujourd'hui dans la Collection Rondel à la Bibliothèque de l'Arsenal. J'espère en donner prochainement une édition.

Il nous permet de combler une petite lacune dans l'histoire de la comédie au dix-septième siècle.

Voici d'abord une analyse des *Ramonneurs*, plus détaillée et plus exacte que celle fournie par les frères Parfaict :

Acte I. Le rideau se lève sur le Capitaine Scanderbec, qui vient de s'installer avec sa sœur Diane dans un nouveau logement, à Paris. Aux rodomontades du Capitaine, son valet Galaffre répond par des observations facétieuses sur l'état misérable du taudis qu'ils vont habiter. Après avoir chassé, à force de menaces, un crocheteur qui demande l'argent qui lui est dû, Scanderbec entretient sa sœur des dangers de Paris, et l'engage à ne pas bouger de la maison. Aussitôt après, le principal danger que le Capitaine craint s'annonce en la personne

de Philippes, jeune écolier qui vient d'apercevoir Diane, et déclare à son valet Martin qu'il est amoureux d'elle. Le valet doit trouver le moyen de communiquer avec la jeune fille; tandis que Philippes subit les platitudes sentencieuses du docteur légiste Bonarsius (« *Hoc est bonarum artium scius vel sciens* »), tuteur du jeune homme en l'absence du père, Martin a recours aux bons offices de la fruitière du quartier, Dame Bonne. Celle-ci a vite fait d'intéresser Diane au jeune amoureux. Mais le Capitaine est prévenu, et une sérénade donnée par Philippes sous la fenêtre de Diane donne au frère soupçonneux l'occasion de combler cet écolier présomptueux d'injures et de menaces, que commente, toujours goguenard et souvent grossier, Galaffre.

Acte II. Deux nouveaux personnages apparaissent; ce sont Dame Claude, « maquerelle », et Mademoiselle Madelon « courtisanne ». Après un amusant monologue de Claude sur les difficultés contre lesquelles se débat une femme de son métier, nous apprenons que Madelon, décidée à quitter sa mauvaise vie (« mal vit qui ne s'amende Dame Claude »), a formé le projet d'épouser le Capitaine Scanderbec. L'arrivée opportune de celui-ci, vantant à lui-même son succès auprès des dames, permet à Dame Claude d'entamer les négociations, qui aboutissent sur le champ à des fiançailles, et à des déclarations mutuelles d'amour. Comme le Capitaine, élevé ainsi au comble d'un bonheur un peu facile, quitte la scène, il y est remplacé par Philippes, qui se lamente à Martin sur la cruauté du sort et de ce « cannibale de frère », devenu encore plus farouche et plus méchant pour Diane depuis la sérénade inopportune. Ils ont de nouveau recours à Bonne, qui, l'avarice l'emportant sur la peur, se risque à porter à Diane un bouquet contenant une lettre. Mais le Capitaine survient, proférant contre Bonne et contre sa sœur d'horribles menaces. Philippes accourt, et le Capitaine, effrayé à son tour, se retire dans sa maison, en expliquant que « la Loy des armes dispense un chef d'armée de se battre contre des Goujats si ce n'est les Etrivières à la main ». Malgré la vigilance redoublée de son frère, Diane réussit à glisser à Martin un billet où elle suggère à son amoureux le moyen de la tirer de cette maison où elle est tenue prisonnière.

Acte III. C'est encore le Capitaine qui tient d'abord la scène avec ses vanteries habituelles. Il donne des ordres pour le nettoyage de sa maison, et, averti par Diane que « le feu ne cesse de prendre à la cheminée à cause de la suie », il lui dit d'appeler « le premier ramonneur qui passera ». Ce ramoneur, on le devine, ce sera Philippes. En effet, aussitôt le capitaine parti, Philippes et Martin, déguisés en ramoneurs, s'approchent de la maison en poussant le cri de leur métier d'une heure : « A ramonner la cheminée, haut et bas ». Galaffre, laissé en sentinelle par son maître, les fait entrer. Alors, cependant que Martin ramone la cheminée et que Galaffre boit le vin qu'on a eu la prudence de lui confier, Philippe jure à Diane un amour éternel, dans le mariage s'entend. Galaffre a bu tout le vin. Excellente excuse pour l'éloigner : on l'envoie au cabaret en chercher d'autre. Diane prend un habillement semblable à celui de Philippe, et les deux amants, accompagnés de Martin et de ses plaisanteries peu convenables, partent pour la maison de l'entremetteuse Claude.

Acte IV. L'intrigue se complique un peu. Le Docteur Bonarsius, qui a assisté, caché, à l'enlèvement, est ébloui par la beauté de Diane; et lorsque Philippes sort de la maison de Claude, le Docteur, ajoutant à ses phrases pédantesques l'argument décisif de sa bourse, s'entend avec l'entremetteuse, qui promet de l'introduire, à la tombée de la nuit, dans la chambre de Diane. Mais le vigilant Martin a surpris cette conversation et s'en va trouver son maître, à qui il fait part « d'une contre-ruse propre à se venger du Docteur, à tromper la maquerelle, et empescher que sa maistresse ne prenne une leçon de droit lorsqu'elle y penseroit le moins ». La « contre-ruse » réussit. Bonarsius, se glissant furtivement dans la chambre que Claude lui indique, et croyant tenir dans ses bras la belle Diane, couche avec « une garce de deux au liard ». Pour comble d'humiliation, il est surpris par des « archers » qui ne sont, en réalité, que des écoliers déguisés ; il ne recouvre sa liberté qu'à la demande de Philippes, survenu au bon moment. Philippes, bien entendu, partagera avec ses camarades les écus avec lesquels le Docteur achète sa libération.

Acte V. Le Capitaine a eu, lui aussi, des démêlés avec la justice, pour ses propres dettes et pour celles de sa fiancée. Cependant, laissé en liberté provisoire, il peut enfin s'occuper de sa sœur et du ravisseur. Mais avant qu'il ne les trouve, nous apprenons qu'une autre personne cherche Diane. C'est M. Dubuisson, oncle de Scanderbec et de sa sœur, revenu, chargé de richesses, du Levant. Le hasard lui a donné pour compagnon de route Maître Nicolas, qui, lui, cherche sa fille ... c'est Madelon. Les deux vieillards arrivent à temps pour interrompre les vociférations du Capitaine contre Philippes qu'il a enfin trouvé. On devine le dénouement, Dubuisson accorde la main de Diane à Philippes, et consent au mariage de son neveu (Georges Dubuisson, *alias* Scanderbec), avec Madelon. Tandis que les autres personnages partent pour visiter les curiosités de la ville, le Capitaine, qui n'a pas changé de langage, termine la comédie en promettant aux spectateurs mécontents des cadeaux princiers.

C'est donc bien, comme le déclarait M. Toldo dans l'article déjà cité, à « une vraie comédie de la Renaissance » que nous avons affaire. L'auteur inconnu des *Ramonneurs* est un disciple de Larivey, d'Odet de Turnèbe, de François d'Amboise ; c'est leur tentative qu'il continue, celle de transporter en France la *commedia erudita* des Italiens. Pour chaque situation, pour chaque incident de notre pièce, on trouvera facilement des situations et des incidents analogues dans le théâtre des auteurs que je viens de nommer.

Dans l'intrigue, d'ailleurs bien nouée, pas de nouveauté. Le jeune amoureux qui courtise et enlève la sœur d'un Capitaine farouche, on le trouve déjà dans les *Jaloux* de Larivey. L'action est moins compliquée — et ce n'est pas un petit mérite — que celle de la plupart des comédies italiennes de la Renaissance, celles notamment que Larivey a adaptées à la scène française. Philippes n'a qu'un rival, et c'est un rival pour rire, le Docteur Bonarsius. Il n'a pas d'ami, confident, amoureux d'une autre jeune fille, pour doubler l'intrigue et l'embrouiller ; les amours du Capitaine et de sa courtisane ne compliquent guère l'action centrale, et à vrai dire, ne semblent

avoir pour but que de donner un rôle plus divers et plus amusant au Capitaine.

Les personnages rentrent bien dans le cadre convenu de la comédie de la Renaissance. Philippes et Diane, sous d'autres noms on les connaît bien ; on connaît leurs lamentations, et la préciosité fade de leurs protestations d'amour :

PHILIPPES : *Ne vous ennuyez point, ma vie; je ne fois qu'un petit tour en ville pour donner ordre à quelqu'affaire d'importance. De là ce corps vient reprendre son ame que vos yeux retiennent d'otage dans leur douce prison.*

DIANE : *Telle absence et ma mort ne sont que la même chose, je ne vous puis plus perdre de vue sans perdre l'espérance de vivre, et le regret d'un heur qu'on possede si peu passe le plaisir qu'on eut de le posseder.*

(*III* 7.)

(Je cite d'après le manuscrit où l'orthographe du début du XVIII[e] siècle n'est pas toujours conservée.)

Les types comiques sont presqu'aussi conventionnels que les amoureux. Le Capitaine Scanderbec n'a guère d'original que son nom, suggéré sans doute à l'auteur par la lecture du livre de Jacques de Lavardin : *Histoire de Georges de Castriot, surnommé Scanderberg*, publié en 1576 et, selon Brunet, dix fois réédité entre 1576 et 1621. Mais ce nom fameux a été donné à un Capitaine vantard et poltron, moins antipathique cependant que la majorité des *Capitani* du théâtre italien. On dirait volontiers, avec Madelon, que « sa pire qualité consiste d'un peu de vent, mais quoy, la profession des armes l'y porte ». Notre auteur, en écrivant ce rôle, n'a oublié ni le Fierabras des *Jaloux*, ni le Rodomont des *Contents*... Dans les disputes qui éclatent entre Scanderbec et Philippes (II, 5, et V, 7), plusieurs traits semblent inspirés d'une scène où Fierabras se querelle avec Alfonse, qu'il accuse d'héberger sa sœur. (*Les Jaloux*, IV, 6) ; une scène de la pièce de Turnèbe (III, 2) a vraisemblablement servi de modèle à celle où Scanderbec, arrêté pour dettes, commence par injurier les sergents et finit par s'humilier devant eux de la façon la plus plate (IV, 5).

Il semble qu'on retrouve également des souvenirs de cer-

tains rôles de *Capitano* dans la comédie italienne. Comparez par exemple ces deux passages :

Squadro (*servo*) : *Che comandate, Signor Capitano ?*

Trasilago (*capitano*) : *Ordina a Pestamuso, ed a Franci-naso, che spazzino le camere e la sala, attracino glo harazzi a i muri, e mettano in ordine il palazzo..., Ancora, che i cavalli Frisoni, i Ginetti di Spagna,* etc.

G. B. della Porta, Olimpia, I, 4.)

Capitaine : *Vous autres là-dedans, Pages, Laquais, Palfreniers, faites en diligence; les uns, que l'on me tende salle, chambre, antichambre et Garderobe, de ces Tapisseries de haute lice; les autres que l'on mette mes grands chevaux à l'Ecurie...*

(Ramonneurs, I, I.)

Pour trouver les ancêtres du Docteur, c'est encore à la *commedia erudita,* et à sa postérité française, qu'il faut aller. Car Bonarsius n'est pas le docteur fou de la *commedia dell'arte,* mais le pédant joué de la comédie « régulière ». Notre auteur lui donne, il est vrai, la dignité d'un poste à l'Université, et celle d'être l'ami intime du père de Philippes, mais sa façon de parler et son rôle dans l'action de la pièce, sont bien ceux du Pédant, tel qu'il se trouve, par exemple, dans les adaptations de Larivey. Tantôt il fait penser à Lucian, dans *le Laquais,* tantôt à Maître Josse, dans *le Fidelle;* son aventure malheureuse pourrait bien être inspirée par l'aventure semblable de Maître Josse, tout autant que par celle du vieillard Ambroise dans *la Veuve :* Josse, qui s'éprend de la maîtresse de son élève, et tâche de s'introduire chez elle, se trouve, lui aussi, entre les mains des sergents; mais ce ne sont pas des sergents pour rire. Ambroise est trompé par l'entremetteuse, Guillemette, qui vient coucher avec lui au lieu de lui envoyer, comme elle l'avait promis, la belle Constance.

Bonarsius se distingue des Pédants antérieurs en ceci, que son pédantisme est de la nuance légiste : il cite volontiers les livres de droit, et s'attache à l'aspect juridique des incidents auxquels il se trouve mêlé. Voici de quelle façon il commente l'enlèvement de Diane :

« *Voilà commettre plusieurs crimes capitaux en un.*

Premièrement, cela ne s'est pû faire sans ce que nos Lois appellent Dolus Malus, *lorsque* Cum aliud simulatur, aliud agitur, Lege prima digestis de dolo malo. *Apres suit un rapt manifeste, bien que la jeune fille y preste son consentement, déceüe par les persuasions du suborneur au desçu des parents. Le Ravisseur mérite la peine capitale.* Lege prima Capite de raptu virginum, *d'autant que* persuasio major est injuria quam vis... »

On conçoit que Claude soit obligée de dire à ce savant homme qu'elle « entend toutes les langues pourvu qu'on parle François » !

Voyons-la un peu, cette Claude. C'est l'entremetteuse conventionnelle. Elle rappelle la Guillemette de *la Veuve*, la Gillette des *Tromperies*, et une parenté étroite la rattache à celle dont on lui a conféré le nom, Claude, la « maquerelle » des *Esbahis* de Grevin. C'est à l'imitation de cette dernière qu'elle parle dans son monologue (II. 1) sur les déboires de son métier :

« *On peut bien dire qu'aujourd'huy le plus misérable de tous les mestiers c'est le nôtre : la Cour vient de partir, les financiers suivent, le bourgeois pauvre par conséquent n'a pas envie de rire. L'aparence donc que le Commerce ne cesse et qu'il ne faille fermer la Boutique. Encore le monde est si difficile qu'un faquin qui aura fait jeûner son ventre toute la semaine pour en decoudre le Dimanche, ne veut pas voir une même fille deux fois, de sorte que je ne leur puis assez deguiser la marchandise, combien que j'aye la roüe de fortune chez moy, qui fera aujourd'huy Damoiselle celle qui estoit hier Bourgeoise, et que je change la Coeffe au Bavolet du soir au matin...* »

Les frères Parfaict avaient raison de parler du ton très libre de cette pièce ! Mais Claude est la seule femme, dans cette pièce, à se permettre une telle franchise. La courtisane Madelon est un modèle de convenance à côté d'elle; il est vrai que c'est une Madelon réformée qui nous est présentée !

Restent, parmi les personnages qui ont un rôle un peu étendu, les deux valets, Galaffre et Martin, assez différents l'un de l'autre. Galaffre, c'est le serviteur paresseux et grossier d'un maître qu'il méprise. Il obéit au capitaine quand

cela lui plaît, se plaint constamment de leur état misérable, et entre-coupe les paroles glorieuses de son maître avec des remarques ironiques qu'il prononce à voix basse. Martin, c'est le serviteur alerte, ingénieux, qui sert bien son maître parce qu'il sait que son service sera rémunéré. Ces deux types de valet se trouvent partout dans la comédie italienne de la Renaissance, le premier comme serviteur d'un Capitaine ou d'un Pédant, le deuxième comme serviteur du jeune amoureux. Dans les *Ramonneurs*, ils sont tous les deux fort libres de parole, et contribuent autant que Claude au « ton très libre » de la pièce.

Les personnages de Dubuisson et de Nicolas n'offrent guère d'intérêt. Cependant, une des scènes où ils apparaissent nous permet de constater une fois de plus que l'auteur des *Ramonneurs* est l'élève de Larivey. A l'acte V, sc. 5, ils demandent à Claude des renseignements sur Madelon; Claude les prend d'abord pour des clients. C'est un souvenir des *Tromperies* (V. 5), où Anselme cherche ses enfants dont il a été longtemps séparés, ce qui donne lieu au même quiproquo avec Gillette.

Somme toute, les personnages des *Ramonneurs* ne sont pas plus nouveaux que l'intrigue. Notre comédie est une nouvelle combinaison qui a au moins le mérite d'une simplicité relative. Le dialogue, qui ne vaut pas celui du meilleur Larivey, ne manque pas cependant de naturel ni d'entrain dans les scènes comiques, dans celles surtout où Martin et Galaffre font entendre le langage savoureux du peuple de Paris.

Mais ce n'est pas par les qualités littéraires que la pièce se distingue. Ce qui lui donne, à mon avis, un intérêt particulier, c'est que, malgré les éléments importés, directement ou indirectement, d'Italie, elle est bien française, et bien de son époque. Il est évidemment possible que la comédie de G. Le Breton, signalée par du Verdier mais perdue, ait fourni le thème; mais notre auteur a placé réellement son action dans ce Paris de Louis XIII où l'on dîne chez la Coiffier à tant de pistoles par tête, où l'on fait exécuter des sérénades par la Grand Bande,, où les ramoneurs habitent une maison délabrée de la rue Saint-Jacques, où le joueur qui sort des académies de jeu n'a pas « un rouge double pour passer l'eau » où l'on admire le nouveau palais du Luxembourg, où l'on se

souvient de l'incendie du Palais de justice, et de la traversée de la Meuse par Christian de Brunswick, où le départ du roi porte préjudice au commerce. Ce ne sont là que des détails. Détails aussi que la révélation du vrai Capitaine, Georges Dubuisson, et que l'allusion à l'Hôtel de Bourgogne. Mais ces détails placent l'action dans la réalité parisienne de la troisième décade du dix-septième siècle.

Car c'est vraisemblablement vers le milieu de cette décade qu'il faut placer la composition des *Ramonneurs*, telle qu'elle nous est parvenue. A défaut d'autre témoignage sûr, il faut en croire l'évidence des allusions. Citons-en d'abord deux, les plus importantes à première vue : la première est signalée par les frères Parfaict, la seconde par une note qui se trouve inscrite à la feuille de garde du manuscrit de l'Arsenal. A la fin de la pièce, le Docteur propose à Dubuisson et à Nicolas de visiter les curiosités de la ville, et il leur dit :

« *Messieurs, l'équité veut que vos curiositez donnent la préférence à ce sacré Temple ou Thémis rend ses oracles et dont la dernière conflagration n'a fait qu'embellir le superbe Edifice.* »

La reconstruction du Palais après l'incendie de 1618, fut achevée en 1622. Le Docteur ne pourrait parler ainsi que lorsque cette reconstruction était, sinon terminée, au moins bien avancée. La deuxième allusion se trouve dans une remarque de Galaffre (I. 1.) :,

« *Ce peuple Badaut... s'imagine qu'en vertu de quelques charmes vous allez métamorphoser ce misérable Toict à pourceaux en quelqu'autre Luxembourg.* »

Or le Palais du Luxembourg fut terminé en 1620. De ces deux passages il ressort que la date de composition des *Ramonneurs* n'est pas antérieure à 1620. Mais il est possible de préciser davantage, si mon interprétation d'une remarque de Scanderbec est juste. A l'acte II, sc. 4, le Capitaine énumère à Madelon les dames qui seraient prêtes à lui accorder leur main :

« *l'antique Despote de Servye* (!), *une marquise angloise, et une propre nièce de l'Albrestat...* »

Qui est « l'Albrestat » sinon Christian de Brunswick, Administrateur de l'Evêché de l'Halberstat, qui, dans l'été de 1622,

de concert avec Mansfeld, traversa la Meuse à la tête d'une armée et provoqua une vive consternation en France ? Et à quelle époque une allusion à ce personnage pouvait-elle avoir un peu de saveur pour un public parisien, sinon peu de temps après ce moment où il a attiré sur lui les yeux de la France ? Rappelons maintenant le monologue de Claude, déjà cité (p. 42). En 1623, année où le roi fit un séjour assez long à Fontainebleau, les remarques sur le départ de la cour seraient vraiment « d'actualité », tout autant que les gémissements des poissonnières, à ce même sujet, dans le *Caquet des Poissonnières sur le département du roy et de la cour*, auquel Fournier attribue la même date. Et l'on comprendrait aussi, en 1623, au lendemain de la formation d'une ligue entre la France et Venise pour expulser les Espagnols de la Valteline, cette sottise de Scanderbec :

« *Je t'aprends que la seigneurie de Venise me fait offrir la conduite de son avant-garde delà les monts.* » (I. 7.)

Donc, sans pouvoir en fournir la preuve concluante, je crois que la comédie des *Ramonneurs* fut composée en 1623. Son auteur la destinait à l'Hôtel de Bourgogne, comme le prouve la remarque que Martin adresse au Docteur :

« *Voilà vrayement un bel exemple à vos disciples qui verron representer l'histoire de ces belles amours dans un hôtel de Bourgogne* (IV, 10).

On ne sait pas si l'Hôtel de Bourgogne l'accepta, ou s'il refusa aux *Ramoneurs* en prose l'hospitalité qu'il étendit plus tard, en 1662, à la comédie en vers que Villiers en tira; Léris (*Dict. port. des théâtres*) dit formellement que cet acte est « pris de l'anonyme » ; son intrigue c'est bien en effet l'intrigue principale de la comédie en prose, débarrassée des actions secondaires et habillée en vers à la mode de l'époque.

Austin Gill.

A propos de l' « ILLUSION »

Après une longue interruption — la dernière reprise à la Comédie Française date de 1862 — *l'Illusion* de Cor-

neille vient,, comme l'on dit, de revoir les feux de la rampe et cette représentation a donné lieu à tant d'articles plus ou moins compréhensifs qu'il ne me semble pas inutile de tenter de rétablir la vérité au sujet de cette pièce étonnante.

Etonnante, à vrai dire, beaucoup plus pour ceux — et c'est la grande majorité — qui ne voient Corneille qu'à travers ses grandes tragédies, que pour qui s'est donné la peine d'étudier de plus près ce génie du théâtre.

En 1636, Corneille avait déjà fait représenter de fines comédies dans lesquelles, à une intrigue romanesque, se mêlait la peinture de la bonne société de son temps; il avait tâté sans succès de la tragi-comédie avec *Clitandre* et de la tragédie avec *Médée*, et se sentait sans doute beaucoup plus porté vers l'analyse des sentiments de la commune humanité que vers les rois et les héros. Mais surtout il était jeune, dévoré de cette passion du théâtre que l'heureuse rencontre de Mondory à Rouen avait révélée en lui, désireux d'accroître sa réputation en se distinguant de ses confrères, avide d'innover en un mot, « et souvent la grâce de la nouveauté, parmi nos Français, n'est pas un petit degré de bonté » (Epître de *l'Illusion*).

Sans doute le personnage de Matamore n'était-il pas nouveau, non plus que celui du magicien, fréquemment utilisé dans les pastorales, ni l'intrigue amoureuse, ni même le tableau de la vie des comédiens, déjà représentée dans la *Comédie des Comédiens* de Gougenot en 1633, ou dans celle de Scudéry en 1635. Mais « coudre » tout cela ensemble, encastrer les sujets les uns dans les autres à la façon des tiroirs de certaines boîtes japonaises, c'était créer sans doute « un étrange monstre » et bouleverser avec désinvolture les règles de Scaliger, que l'auteur n'était pas suspect d'ignorer; c'était ameuter avec malice les orthodoxes contre l'audacieux, c'était tenter le succès et l'obtenir. C'était aussi, dans certains vers, certaines tirades, faire l'essai de la veine héroïque et lyrique, et, à l'époque même où il concevait *le Cid*, donner un avant-goût de cet héroïsme verbal ou de cette subtile psychologie amoureuse qui devaient être bientôt l'apanage de Rodrigue *tueur de Mores* ou amoureux.

Assurément, lorsqu'en 1660 il publia son *Examen*, le glo-

rieux auteur d'*Horace*, de *Cinna*, de *Polyeucte*, revenu victorieusement au théâtre avec *Œdipe*, théoricien de l'art dramatique dans ses *Discours*, se devait-il de traiter son *Illusion* de « galanterie extravagante » — traduisons d'après le Dictionnaire de l'Académie de 1694 : « chose de peu d'importance » qui s'écarte des règles. Mais ce n'était certes pas en « chose de peu d'importance » que l'avait considérée son auteur lorsqu'il la fit représenter.

Trouver Corneille « diminué » à l'audition de l'*Illusion* est faire preuve d'un étrange aveuglement : c'est négliger l'amusante veine réaliste du jeune auteur décrivant avec humour les métiers successifs de Clindor; c'est fermer les oreilles à la richesse verbale du rôle de Matamore, si proche par instants des grandes envolées de la tragédie :

> Le seul bruit de mon nom renverse les murailles,
> Défait les escadrons et gagne les batailles.

c'est refuser son admiration à la délicatesse de ces « stances » de Clindor qui présagent celles du *Cid ;*

> « Aimables souvenirs de mes chères délices...
> Isabelle, je meurs pour vous avoir servie;
> Et de quelque tranchant que je souffre les coups,
> Je meurs trop glorieux, puisque je meurs pour vous.

c'est ne pas vouloir comprendre la subtilité psychologique du monologue de Lyse :

> « Et ma feinte douceur prépare beaucoup mieux
> Ce piège, où tu vas choir, et bientôt, à mes yeux.
> Toutefois qu'as-tu fait qui te rende coupable ?...
> Silence, amour, silence, il est temps de punir...
> Et l'amour outragé ne doit plus être amour... » ;

c'est ne pas voir surtout la riche fantaisie de l'auteur, et compter pour rien sa passion pour le théâtre, qui s'exprime si bien en cette fameuse tirade du 5e acte où s'exhale avec chaleur son enthousiasme pour cet art qui

> « Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits ».

M. Jouvet, dont on connaît ici plus que partout ailleurs l'intelligence et l'originalité, a vu, lui, la richesse de cette œuvre et a tenté de la traduire dans un style qui, pour n'être pas, je le crois, celui qu'avait conçu Corneille, n'en est pas moins séduisant.

Nous savons par les notes naïves du machiniste Mahelot que la pièce se jouait dans un décor multiple — comme, quelques mois plus tard, *le Cid* : « Il faut, au milieu, un palais bien orné. A un côté du théâtre, un autre pour le magicien, au-dessus d'une montagne; de l'autre côté du théâtre, un parc. Au premier acte, une nuit, une lune qui marche, des rossignols, un miroir enchanté, une baguette pour le magicien, des carcans ou menottes, des trompettes, des cornets de papier, un chapeau de cyprès pour le magicien. »

M. Jouvet a imaginé au contraire des décors successifs que Corneille, sans doute, n'eût pas désavoués : l'ouverture mystérieuse de la grotte du magicien occupe toute la scène : dans son ombre apparaissent, d'abord le magicien, puis les costumes des comédiens, qui semblent évoluer sans support dans le vide. Puis l'ouverture s'élargit : dans l'obscurité surgissent de blancs portants qui se réunissent pour suggérer la maison de Géronte, centre de l'action amoureuse; la prison, dont les seules menottes, chez Mahelot, donnaient l'idée — curieuse analogie avec la mise en scène shakespearienne — se construit dans la grotte à la place de la maison, descendant des cintres sous l'espèce d'une sorte de cage, où est enfermé Clindor; et cependant Pridamant et le magicien passent, seuls réels, au milieu des personnages-fantômes de l'action figurée, sur de curieuses « machines » roulantes ou volantes, inspirées des machines du Marais. Tout cela est fort ingénieux et joliment conçu, et je n'étonnerai personne en disant que les tonalités, des éclairages et des costumes de M. Christian Bérard sont harmonisées avec l'habituelle maîtrise et le goût de M. Jouvet.

Mais il en faut venir au dernier acte, ce fragment de tragédie dont s'excuse Corneille dans son *Examen*, expliquant que « c'est un trait d'art pour mieux abuser par une fausse mort

le père de Clindor qui les regarde, et rendre son retour de la douleur à la joie plus surprenant et plus agréable ». Ici, il faut bien que je cherche querelle à M. Jouvet.

A vrai dire, cet acte est, à la lecture, assez conventionnel et ennuyeux (Corneille lui-même a coupé une grande partie dans son édition de 1660), et je dois avouer que, grâce à M. Jouvet, il passe admirablement. Le metteur en scène a eu en effet une idée tout-à-fait originale : il a imaginé de faire apparaître au fond de la grotte du magicien un véritable petit théâtre, avec son rideau, ses portants, ses lustres de chandelles; ce théâtre s'avance vers le public, et sur le côté viennent se coller des avant-scènes que remplissent des spectateurs supposés. Et voici le *hic* : Pridamant et le magicien prennent place, chacun d'un côté, parmi ces spectateurs, et l'action commence; les acteurs jouent avec une outrance voulue, déclament à plaisir : chacun d'eux débite son rôle « au public », et, lorsqu'il se tait, se désintéresse de la scène ou fait des œillades à la salle; les spectateurs « font le brouhaha ». Tout cela est fort amusant; mais est-ce admissible? Admettons même cette quasi-parodie de tragédie : après tout, Clindor, Isabelle et Lyse sont des acteurs improvisés, bien que

ses compagnons en ce noble métier
Ravissent à Paris un peuple tout entier;

Molière ne s'est-il pas moqué, vingt-cinq ans plus tard, des déclamations ridicules des tragédiens de l'Hôtel de Bourgogne ? Mais enfin, Pridamant n'est pas un imbécile; et ce riche bourgeois de Rennes a sans aucun doute déjà vu des comédiens. Comment ne reconnaît-il pas l'aspect d'un théâtre, entouré qu'il est surtout d'un public qui manifeste son approbation et applaudit? Et comment, dans ce cas, peut-il prendre la mort de son fils pour réelle? Il y a là une trop grande invraisemblance, et cet acte ainsi présenté, quoique fort pittoresque et amusant — au rebours de ce que l'on aurait pu craindre — est difficilement défendable.

Il n'en reste pas moins que la réalisation de M. Jouvet est des plus séduisantes, bien qu'il n'ait peut-être pas fait ressortir suffisamment la valeur littéraire de l'œuvre — je veux dire

le charme du style et la fréquente perfection des vers; mais sans doute faut-il en incriminer seulement l'insuffisance à peu près générale de l'interprétation.

A écouter cette pièce, fantaisiste et charmante, on se demandera, avec regret, ce qu'aurait donné ce grand moderniste qu'était Corneille, si l'incompréhension des doctes n'avait pas, par leurs objections aux relatives libertés du *Cid*, brisé les ailes à sa fougue juvénile, qui ne trouvera plus, au milieu des austères — et admirables — tragédies, que de timides échappées dans ses pièces à machines et son drame romantique de *Don Sanche d'Aragon*.

Mais une telle représentation incite à un autre genre de réflexions. Quelle peut être la part du metteur en scène moderne dans la réalisation d'une œuvre classique? Est-il contraint de suivre la tradition, comme il est ordinaire aux représentations du Français et de l'Odéon, ou bien a-t-il le droit d'innover, comme l'ont fait, en ces dernières années, MM. Baty, Dullin, Jouvet, René Rocher ou M. Paupelix? Assurément, il y a une juste limite à ne pas dépasser : nous devons nous méfier, par exemple, des interprétations philosophiques où notre pensée, notre mystique personnelle, se substitue, comme inconsciemment, à la pensée de l'auteur. Mais lorsqu'il s'agit, sans nuire en aucune façon à cette pensée, de prolonger, pour ainsi dire, la mise en scène conçue à l'origine avec les moyens du temps, d'amplifier la décoration, de préciser certains mouvements indiqués seulement par le poète, n'est-ce pas au contraire rendre à celui-ci un service posthume, et ne peut-on admettre que Molière eût été charmé de voir l'amusant et ingénieux décor mobile prêté par M. Jouvet à l'*Ecole des Femmes*, aussi bien que Corneille ceux de son *Illusion* ? Après tout, les cathédrales gothiques dont nous admirons la chaude patine, ont été construites en pierres blanches; mais les artistes du temps n'auraient-ils pas été émerveillés de leur actuelle splendeur, et de l'étonnante mise en valeur qu'en permettent les récents procédés d'éclairage?

Qu'il me suffise de signaler aujourd'hui l'intérêt de ce débat, que je n'ai pas la place de prolonger ici, mais sur lequel il me serait agreable d'avoir des avis plus autorisés que le mien.

Pierre Melese.

UNE COMPAGNIE VÉNITIENNE AU XVIII[e] SIÈCLE

Sous la direction de notre savant confrère, M. Silvio d'Amico, vient de paraître à Rome, 44, Via del Sudario, une nouvelle revue théâtrale : la *Rivista Italiana del Dramma,* à raison de six fascicules de 128 pages par an. Dans ce premier numéro, je signale, outre une étude de Luigi Tonelli sur Pirandello, une intéressante découverte de M. Bruno Brunelli.

Il s'agit d'un manuscrit dû à la main d'un comédien de la troupe d'Antonio Sacchi, le fameux Truffaldin, interprète de Gozzi et de Goldoni. Le manuscrit est un journal de la compagnie durant une série de représentations en Lombardie. Ce qui lui donne du prix, c'est qu'il contient en outre un répertoire mnémonique de *lazzi,* c'est-à-dire de plaisanteries et de jeux de scène à intercaler aux endroits où l'acteur avait licence de revenir aux moyens de la *Commedia dell'Arte.* Par exemple, dans la *Donna Serpente* de Gozzi, jouée à Milan (1), on trouve l'énumération des *lazzi* suivants :

« De la boutique qui ne fait point crédit. — Récit du voyage sans auberge. — Soupirs *utriusque juris.* — Les feintes convulsions guéries par les vraies. — Nuit de Décembre d'un mal marié (2), qui se termine avec un violoniste en présence des créanciers. — La restitution des cuisiniers aux Champs-Elysées (S'en aller; rien avec Tartaglia). — Les boîtes du pharmacien failli (Ne pas parler du serviteur, ni de dormir dans toutes les positions, ni des baïonnettes des Romagnols, ni du terme du boulanger). — Le pâté d'ortolans. — Truffaldin a parlé du cerveau de la femme (3), Brighella du crâne du mari. — Congé (Sortir). — Agrément pour la bouche

(1) Cette féerie comporte des parties de comédie improvisée pour les « masques » selon l'usage de Gozzi.

(2) Le texte italien signale à cet endroit un nom douteux ou inintelligible : « Notte di Decembre de un malmaridado-Cerotto (?) ».

(3) M. Brunelli ajoute en note : « C'est probablement la facétie sur le cerveau de la femme, « la chose la plus legère du monde », qui avait mis en joie el public de Modène en 1769. »

dit à Trieste : lasagnes et aiguillettes, saucisson pour cadenas, saumon poisson et Salomon juif (Sortie) (1). »

Cette liste démontre une fois de plus qu'il existait un nombreux répertoire de plaisanteries toutes faites dont les acteurs prétendus improvisateurs meublaient leur mémoire. On remarquera sur la présente liste certaines indications enjoignant au comédien les facéties *à ne pas dire*, soit qu'elles ne convinssent pas à la pièce, soit qu'elles eussent fait longueur, soit enfin qu'elles fussent trop connues.

M. Brunelli, d'après le répertoire représenté, place le manuscrit entre 1772 et 1776. Ce répertoire comprenait, outre de nombreuses pièces de Gozzi, quelques œuvres adaptées ou traduites du français, notamment : *Zaïre* et *Mahomet*, de Voltaire, *Les deux Amies*, de A. Bret, *Le Père de famille*, de Diderot, *Eugénie*, de Beaumarchais, *Le Déserteur*, de Mercier, etc..., et une vingtaine de sujets pour la *Commedia dell'Arte*, destinés à Truffaldin, c'est-à-dire à Sacchi lui-même, sujets où le manuscrit abonde en indications de *lazzi*.

Cette nomenclature démontre, par sa variété, que la compagnie abordait tous les genres, depuis la farce improvisée jusqu'à la tragédie, et qu'en conséquence elle comprenait des acteurs propres à divers emplois. Ainsi se justifie ce texte (cité par M. Brunelli) de Carlo Gozzi, écrivant, à propos de Sacchi, qu'il « entretenait une troupe exercée à la comédie improvisée et bien pourvue des personnages les plus aptes à ce genre de spectacles, mais il entretenait cette troupe également bien fournie d'acteurs fort habiles à réciter de bonne tragédie, tragi-comédie ou comédie ».

Alfred Mortier.

(1) Le jeu de mots est plus facile à saisir en italien : « Salmon pesce e Salomon ebreo ».

N. D. L. R. — La Direction de la *Rivista Italiana del Dramma* a spontanément fait le service de sa revue à notre *bulletin*. L'article de M. Mortier nous fournit une occasion bien agréable de dire combien nous avons été sensibles à cette confraternelle courtoisie. Les articles de notre confrère italien seront signalés et classés à la manière ordinaire dans notre numéro bibliographique annuel.

UN LIVRE SUR LE DÉCORATEUR DESPREZ

Il est bien difficile, à qui ne connaît pas la langue suédoise, de parler du livre que M. Nils G. Wollin vient de consacrer à Desprez. Mais l'auteur a réuni la plus belle collection de documents figurés sur cet artiste. Du Musée de notre Opéra, du Musée National de Stockholm, du Musée d'Art de Goteborg, du Musée du Théâtre de Drottningholm, des Archives d'Etat de Suède, de la Bibliothèque d'Etat de Berlin, du Musée de l'Ermitage de Leningrad et de plusieurs collections particulières il a tiré une foule de dessins, gouaches, aquarelles; les reproductions extrêmement soignées forment un ensemble de tout premier ordre dont on ne saurait plus se passer pour étudier l'histoire du décor de théâtre à la fin du XVIII^e^ siècle et au début du XIX^e^.

Louis-Jean Desprez, né en 1743 à Auxerre, fut au service de Gustave III pendant vingt ans, de 1784 jusqu'à sa mort (19 mars 1804). A la fois architecte et décorateur, il dessina plusieurs projets de théâtres et des décors pour plusieurs pièces à grand spectacle.

Comme architecte de théâtre, Desprez semble assez timide. Son projet pour le King's Theater de Londres rappelle par sa salle en hémicycle la salle de Ledoux à Besançon. Son projet pour le Théâtre de l'Arsenal à Stockholm rappelle, par sa courbe en circonférence tronquée, la salle de notre Odéon. Ni l'une ni l'autre ne constituent, semble-t-il, des œuvres bien originales.

Il en est tout autrement des décors de théâtre. Sur ce point, Desprez, tout en continuant les traditions de mise en scène du XVIII^e^ siècle, et particulièrement des mises en scène d'opéras, fait preuve cependant à de nombreuses reprises d'audace novatrice. Les précieuses reproductions publiées par M. Wollin nous permettent, même sans l'aide du texte, d'imaginer le conflit très curieux chez cet artiste entre les formules traditionnelles de la décoration et le besoin de créer un art nouveau.

Dans la même pièce, on voit d'un acte à l'autre, le style du décor changer complètement. Le palais d'*Armide* (1787), le

Temple du Soleil de *Cora et Alonzo* (1788) offrent de beaux spécimens d'architecture théâtrale composite et compliquée, où les colonnes de marbre rose, les chapiteaux corinthiens voisinent avec des sphinx, des pyramides et des obélisques. D'autres fois, on saisit l'effort pour donner au décor antique une vérité historique plus grande, et tirer profit des enseignements fournis par les premières découvertes de l'archéologie. Le paysage antique qui sert de cadre au temple dorique dans un décor de *Frigga* (1787) est un témoignage frappant de ce désir d'exactitude historique, de cet effort pour rompre avec le faux luxe traditionnel du décor d'opéra. Mais il arrive que ces bonnes intentions soient trahies par les méprises les plus étranges. Nous voyons Electre pleurer sur un tombeau, qui sans doute est celui d'Agamemnon, mais qui, placé au fond d'une galerie voûtée, au milieu d'une sorte de columbarium, rappelle de la manière la plus inattendue les tombes chrétiennes des catacombes. Gardons-nous de sourire cependant : et demandons-nous d'abord si les archéologues eux-mêmes distinguaient alors de façon bien nette l'architecture antique du premier siècle de notre ère et celle des temps Mycéniens.

Où le désir d'exactitude historique s'affirme et se réalise pleinement, c'est dans le décor des drames historiques suédois *Christine* (1785), *Gustave Vasa* (1786). Il est probable que, cette fois, Desprez s'est efforcé de reproduire avec une exactitude scrupuleuse des lieux, des monuments que sans doute les spectateurs connaissaient et revoyaient avec plaisir, avec émotion peut-être. Plus encore que dans ses décors historiques, le désir de vérité se retrouve dans les décors de nature. Même quand il s'agit de mettre en scène des pièces mythologiques ou légendaires comme *Ariane à Naxos* (1786) *Enée à Carthage* (1790) les forêts sont de vraies forêts, et non des parcs à la française, la mer bondit et écume sur des écueils de forme étrange et fantastique, les sites de montagnes, encombrés de rochers croulants, d'arbres à demi brisés par les tempêtes et les avalanches donnent une impression de vérité qui eût enchanté les romantiques.

Au vrai, Desprez nous apparaît bien souvent comme le précurseur de Cicéri et de tous les grands décorateurs de la fin du XIX^e^ siècle. Aussi le livre que lui consacre l'historien suédois

et qui est le troisième d'un plus vaste ensemble peut-il être considéré, rien qu'à première vue, et même par qui ne pourrait pas le lire, comme un instrument indispensable. Souhaitons qu'une édition française ou anglaise de ce beau travail nous mette bientôt à même d'en utiliser tout le précieux enseignement.

M. Fuchs.

CHRONIQUE

NÉCROLOGIE. — Nous venons d'avoir, le 16 avril, le chagrin d'apprendre la mort subite de notre excellent confrère, M. Oscar Bloch, Professeur au Lycée Buffon et à l'Ecole pratique des Hautes-Etudes.

Philologue de marque, il avait publié en 1932 un *Dictionnaire Etymologique de la Langue Française* d'une haute valeur scientifique. Mais cela ne l'avait pas empêché de s'intéresser dès le début à notre effort, de s'y intéresser de tout son cœur, et ses collègues et ses vieux camarades savent ce que cela signifiait de précieux. Il voyait d'ailleurs une liaison possible entre deux disciplines en apparence fort éloignées l'une de l'autre : les lecteurs du *Bulletin* n'ont pas oublié sans doute qu'il fut le promoteur de recherches sur le Théâtre comme témoin de la vie et de la langue. L'idée prenait corps, et notre regretté ami disparaît au moment où il allait peut-être avoir la joie de la réaliser.

Cette fin soudaine laisse un vide dans les rangs de la science française, comme dans l'affection de beaucoup d'entre nous. La Société des Historiens du Théâtre prie Mme Vve O. Bloch, ses enfants et tous leurs proches d'agréer l'expression émue de ses condoléances.

EXPOSITIONS. — Au foyer du Théâtre des Arts, 78 *bis* Boulevard des Batignolles, a été inaugurée, le 12 mai, une exposition consacrée au passé du vieux Batignolles, et surtout à l'activité de son théâtre, qui aura cent ans cette année.

Cette exposition, organisée par MM. J. A. de Turenne, Directeur, et Yvon Bizardel, Conservateur du Musée Galliéra, réunit des manuscrits, des affiches, d'anciens programmes, toutes sortes de documents dont nous ne saurions trop répéter qu'ils sont précieux et que leur réunion, leur conservation, rend les plus grands services à l'histoire.

La durée d'ouverture est fixée à deux mois. Nous nous permettrons de regretter qu'elle soit si courte, surtout en cette année où beaucoup de nos confrères des départements et de l'étranger passeront à Paris pendant les grandes vacances. Mais il est souvent des nécessité matérielles devant lesquelles on est contraint de s'incliner.

Nous n'en pressons que davantage nos confrères d'aller visiter sans retard cette exposition, dont l'entrée est gratuite. Nous ne manquerons pas d'en rendre compte dans le prochain *Bulletin*, comme nous l'avons déjà fait pour les expositions de l'Athénée, du Théâtre Montparnasse et de l'Empire.

Du 25 novembre 1936 au 11 avril 1937, la Bibliothèque de New-York (New-York Public Library) a exposé des documents sur *Le Théâtre Anglais de* 1660 *à* 1680. Cette exposition a été organisée par MM. George Freedley et Stanley R. Pillsbury, sous la direction de M. Charles F. Mc. Combs.

Depuis 1926 la Bibliothèque de New-York avait reçu des dons importants concernant l'histoire du théâtre; en 1931 une section théâtrale spéciale a été formée; en 1932 elle s'est enrichie considérablement par l'acquisition de la collection Hiram Stead, qui comprend plus de 600 portefeuilles, 50.000 affiches, d'innombrables coupures de journaux, des portraits et souvenirs variés, concernant le théâtre anglais de 1673 à 1932. Ce magnifique ensemble a formé le fonds principal de l'exposition : au choix d'affiches qu'on en a extraites en les accompagnant de notices explicatives, le Département des Imprimés a joint des éditions princeps et les éditions les plus récentes des œuvres principales.

On a dû, faute de place, laisser presque complètement de côté l'Opéra et la musique au théâtre, et négliger les théâtres d'Irlande, d'Ecosse et du Pays de Galles. Toutefois un choix de documents sur le théâtre de Dublin était exposé en même

temps dans un autre local (58th Street Branch of the Library, 121 East 58th Street).

Ajoutons enfin que ces Archives du Théâtre Anglais continuent à s'enrichir « avec l'aide généreuse des Directeurs (« With the generous help of the managers of various theatres every effort is being made to continue this record of English stage »). Quelle joie nous aurions à signaler même « generous help » à Paris !

Nous remercions bien vivement les organisateurs de nous avoir adressé le catalogue sommaire de cette exposition. Il sera conservé dans nos Archives et nos confrères en trouveront une traduction dans notre bulletin bibliographique de 1937.

UNE PLAQUE-SOUVENIR, S. V. P. — Il nous revient que l'ilôt dans lequel se trouvait jadis la Salle Molière, va être bientôt démoli. Ne pourrait-on pas conserver par une plaque le souvenir de ce lieu, qui, naguère, eut quelque célébrité dans l'histoire du théâtre et dans l'histoire politique? Mieux : nous savons que la Bibliothèque de la Ville de Paris possède des photographies « avant exécution » des vieux quartiers condamnés. Or il existe encore, nous assure notre confrère M. E. Lebègue, quelques vestiges de la salle créée par Boursault-Malherbe; la place est occupée aujourd'hui par un magasin de corderie; ne pourrait-on pas, entre son déménagement et la démolition, photographier ou dessiner ces restes d'une demeure qui tombe et d'une gloire qui s'éteint?

Recommandé à la Commission du Vieux Paris.

APRES L'EXPOSITION. — Le bruit court (car jusqu'ici notre Société doit se contenter de renseignements officieux et d'informations de journaux), le bruit court, disons-nous, que certaines parties de la classe 3, à l'Exposition, constitueraient l'amorce d'un Musée du Théâtre, dont la création ne serait pas inutile en effet.

Puisque notre *Bulletin* veut être surtout un organe de travail en commun, nous ne saurions mieux faire que de convier dès aujourd'hui tous nos confrères à nous dire comment ils concevraient l'organisation d'un pareil musée. Nous ne pouvons pas, faute de place, nous engager à publier toutes les communications qu'on voudra bien nous faire à ce sujet, mais

nous pouvons promettre que toutes seront prises en considération, objectivement résumées, et conservées, à toutes fins utiles, dans nos archives.

NOTES ET DOCUMENTS

Le théâtre à Metz

Notre confrère M. J.-J. Barbé a bien voulu nous communiquer et nous autoriser à reproduire une bonne feuille du livre qu'il publie actuellement à Metz (Librairie Paul Even) : *A travers le Vieux Metz, Les Maisons historiques, Deuxième Série.* (Un vol. in-8° de 360 p. env., avec 34 dessins originaux de Léon Demange et 12 grav. en pleine page, sur cuivre ou bois. La 1re série, parue en 1913, a été couronnée par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Prix Prost). La p. 105 du nouveau volume contient d'intéressantes précisions sur les tournées d'acteurs célèbres :

« Comme suite à mes précédentes notices sur le Théâtre (1), il convient de rappeler que ses annales, si intéressantes pour l'histoire des arts, contiennent les noms de nombreuses illustrations théâtrales, tant au XVIIIe siècle qu'au XIXe siècle. La liste est fort longue, je me bornerai à citer les noms d'artistes et les dates mémorables qui marquent les plus intéressantes auditions :

MM. Gardel, 1753; Lesage, 1756; Dumanoir, 1778; Marignan, 1780; Boutet de Monvel, 1787; Beaulieu, 1791; Saintphal, 1801; Talma, 1816; Gavaudan, 1817 et 1824; Damas, 1818; Lavigne, 1819; Potier, 1819; Diavolo, 1829; Gontier, 1829; Lepeintre; 1830 et 1838; Saint-Denis, 1837; Duprez, 1841; Chollet, 1842; Hoffmann, 1844, 1850 et 1856; Poultire, 1845, 1852 et 1862; Barroilhet, 1848; Bettini, 1849; Arnal, 1850; Roger, 1851 et 1861; Rouvière, 1853; Raphaël Félix (frère de Rachel), 1858; Dufresne, 1860; Caubet, 1864; Brasseur, 1869; Achard; 1877;

(1) *Le Théâtre à Metz, notes et souvenirs*, Metz, 1908. — *Le Théâtre Metz pendant la Révolution*, Reims, 1928.

Talbot, 1883; Coquelin aîné, 1886, 1892 et 1893; Coquelin cadet 1887 et 1905; Tailhade, 1896; Sylvain, 1904; Paul Mounet, 1907.

Mmes Sainval, 1785 et 1786; Saint-Huberty, 1788; Dugazon, 1790; Saint-Aubin, 1804 et 1810; Duchesnois, 1814 et 1821; Mars, 1816 et 1834; George, 1818, 1819, 1823 et 1846; Fusil, 1819; Leverd, 1820; Dorval, 1838; Moreau-Sainty, 1842; Damoreau, 1842; Rachel, 1845, 1848 et 1852; Hébert, 1849; Widemann, 1849; Alboni, 1849; Laborde, 1852; Dejazet, 1853 et 1854; Ugalde, 1854, 1862 et 1869; Doche, 1885; Scrivaneck, 1859 et 1869; Audibert, 1860; Ristori, 1861; Wertheimer, 1862 et 1867; Carlotta Patti, 1867; Agar, 1881; Favart, 1881 et 1883; Judic, 1888; Kolb, 1895; Reichemberg, 1896; Ninove, 1900; Sarah Bernhardt, 1903, 1905 et 1909; Thibaut, 1910. »

On trouvera encore dans le livre de M. Barbé d'autres renseignements sur Belleval (p. 138), Rachel (p. 105, 156, 215), Arnould-Plessy (p. 223), Perrin dit Thénard (p. 270), Herbelot (p. 295), Mariaudeau, dit Darcis (p. 304).

Les Marionnettes et la Police impériale

M. le Doyen Brunot nous communique le curieux extrait suivant de d'Hauterive : *La Police secrète du Premier Empire, Bulletins quotidiens adressés à l'Empereur*, T. II, p. 111, (13 Vendémiaire an XIV, 5 octobre 1805).

« Bonniot frères — Tenant à Poitiers (Vienne) un spectacle mécanique ambulant représentant les Mystères de la Passion. S. Exc. le sénateur ministre (Fouché) avait donné des ordres pour interdire ces sortes de représentations. Les sieurs Bonniot réclament contre cette prohibition qui les priverait de leurs moyens d'existence. Les autorités locales et ecclésiastiques appuient leur réclamation et assurent que ce spectacle ne peut nuire en rien à l'ordre public. — (Ordre du ministre) : L'autoriser. »

Ce texte est intéressant à plus d'un point de vue. D'abord il atteste une fois de plus la lointaine survivance du mystère médiéval par les poupées (Nous avons tout lieu de croire que

l'expression « Spectacle mécanique » désigne des marionnettes à fil). Mais le fait est connu, et l'on pouvait voir encore de pareils spectacles à la parisienne, Foire aux pains d'épices, il y a moins de cinquante ans (concurremment avec la Tentation de Saint-Antoine). Ce qui est plus important ici, c'est que la présence de ce spectacle est signalée en un région bien déterminée.

Il serait utile, pour l'étude du folklore et des mœurs, d'appliquer à cette question des marionnettes (des marionnettes pieuses en particulier) la méthode cartographique appliquée par Mlle C. Marcel-Dubois et M. G. Le Floch aux danses populaires. L'extrait ci-dessus nous permettrait de marquer un point sur la carte : une centaine d'extraits analogues nous permettraient peut-être de dessiner des régions de survivance de la marionnette et de certains genres de marionnettes. Nous ne pensons pas que semblable travail ait jamais été fait, mais nous remercions d'avance qui nous détromperait.

Autre question. Qu'est-ce que Fouché avait au juste interdit? Les marionnettes? Les spectacles religieux? ou les marionnettes pieuses? La dernière supposition est peu vraisemblable, puisque nous le voyons revenir si facilement sur l'interdiction. Les pièces pieuses paraissaient-elles inoffensives quand elles étaient jouées par des poupées, et suspectes quand elles étaient jouées par des acteurs vivants ? Ce n'est pas impossible, mais ce serait tout de même étrange, et il faudrait en donner de bonnes preuves. Il paraît plus simple de conjecturer que la police regardait en principe les comédiens de bois comme de peu désirables frondeurs. Il fallait qu'ils se fissent édifiants pour être tolérés. Mais ce n'est là encore qu'une conjecture à discuter.

Ne quittons pas les marionnettes sans signaler la conférence faite le 11 mars dernier, à la mairie du Ve arrondissement sous les auspices de l'Association Philomatique, par M. Jacques Chesnais, fondateur du Théâtre de la Branche de Houx.

Nous la signalerons seulement, car nous croyons savoir que M. J. Chesnais prépare un livre sur la marionnette et son histoire, et nous nous reprocherions de déflorer un aussi beau

sujet. Cependant nous devons mentionner tout de suite un détail qui intéresse l'histoire générale du théâtre médiéval.

C'est le passage concernant la fête dieppoise des *Mitouries*, instituée en commémoration de la délivrance de la ville assiégée par les Anglais (14 août 1443). A cet anniversaire, une jeune fille, la plus vertueuse et la plus belle de la ville, était portée par quatre clercs, dans un sorte de palanquin, à l'église Saint-Jacques, et déposée devant l'autel. Elle y entendait la messe, en compagnie de six autres jeunes filles « de qualité immédiatement inférieure » représentant les Filles de Sion, alors qu'elle-même symbolisait la Vierge. A la fin de l'office, on lui substituait une « poupée magnifiquement ornée et peinte, qui s'élevait lentement dans les airs, jusqu'aux pieds de Dieu le Père qui la bénissait et la couronnait », tandis que des anges de bois de grandeur naturelle semblaient voler dans le ciel, emboucher la trompette ou jouer sur des timbres l'*Ave Maria*.

Notre Président avait déjà signalé, à propos du *Livre de Conduite* de la Passion de Mons, la place que tenaient, en 1501, les « enfants de bois » à côté des personnages de chair et d'os. Voici un nouveau témoignage, antérieur d'une cinquantaine d'années, sur la collaboration des poupées dans les histoires à personnages. Inutile d'ajouter que tous les renseignements relatifs à cette curieuse cérémonie et à ce non moins curieux mélange d'acteurs vivants et de marionnettes, seront accueillis avec joie dans notre bulletin.

RÉPONSES DES CHERCHEURS

Cette fois nous devons changer le titre de notre rubrique finale, et nous éprouvons une joie profonde à le faire.

Nous avions publié dans nos *Appels aux Chercheurs* le seul document que nous possédions sur la présence de comédiens à Draguignan : une lettre du chef de troupe Mariette à la municipalité du Puy (20 mai 1789). M. Edmond Poupé vient de nous adresser le texte d'une communication qu'il a faite

récemment à la Société d'Etudes Scientifiques et Archéologiques de Draguignan, sur deux autres documents plus anciens : un extrait des procès-verbaux du Bureau de Police (9 février 1784, Arch. Mun. Draguignan, BB 17 f° 25, v°) et une lettre du maître de danse Réquier à la municipalité de Fréjus, pour lui proposer de venir jouer (23 avril 1784, Arch. Mun., Fréjus, GG 54).

A notre tour nous pouvons donner à M. Poupé quelques renseignements complémentaires.

La dame Compain, au bénéfice de laquelle une irascible camarade ne voulut pas jouer, est probablement la « demoiselle Compain » qui joue les ingénues et les seconds rôles d'opéra-comique dans la troupe Delette à Aix, le 30 avril 1787 (Arch. Mun. Grasse, FF 29), et sans doute la femme du « jeune acteur » dont parle le *Journal de Nismes*, du 9 février 1786. Le nom de Compain se rencontre dès le 27 février 1759 à Marseille (Distribution du *Tuteur Jaloux*, Coll. Rondel) ; en 1762, un Sr. Compain des Pierrières (ou Desperrières) disant avoir été premier acteur à l'opéra de Bordeaux, joue à La Haye, dans la troupe Dalainville et Brochard (Fransen, *Comédiens Fr. en Holl.*, p. 363) ; il est engagé à Bruxelles pour Pâques 1763 (*Obs. des Spectacles*, 1er juillet 1762) ; on l'y retrouve en 1776 (Favart, lettre du 20 février 1776, dans *Mém. et Corr.*, III, p. 67). C'est lui, sans doute, qui débute comme basse-taille à la Comédie Italienne le 10 mars (Arch. Opéra, Reg. Op. Com. 5), mais reste à Bruxelles où il dirige le théâtre en 1777 avec Vitzhumb (Liebrecht, *Th. franc. Bruxelles*, p. 327). En mars 1778, il est à Metz, « venant de Bruxelles » (*Nouv. Spect.* 1778, p. 105), et de nouveau à Bordeaux comme première basse-taille en 1778-79 (Mss. Lecouvreur) ; le 17 juin 1787, il est à Toulouse, « venant de Bruxelles » (Liebrecht, *o. c.*, p. 340). Il n'est pas impossible que le « jeune » Compain de Nimes soit son fils, que la dame Compain d'Aix et de Draguignan soit sa bru.

Ce point mériterait d'être vérifié, car il nous permettrait peut-être d'identifier la dame Monboisier, dite Detaillis, actrice principale de la troupe, que son humeur hargneuse fit mettre pour vingt-quatre heures « à la carbonnière », c'est-à-dire au violon. Ni l'un ni l'autre de ses deux noms ne fi-

gure à notre fichier, mais nous y retrouvons la trace d'un Du-ailli, acteur d'opéra à Metz, le 23 mai 1778 (*Nonv. ᵉˢSpect.*, 1778, p. 293), c'est-à-dire à peu près au moment où Compain y trouvait. Un Dutailly (le même sans doute, en dépit de l'or-hographe différente), revient à Metz en 1790, dans la troupe Denesle et Dupuis (Barbé, *Th. à Metz, p. là Rév., p.* 12). Dans l'intervalle avait-il été entraîné dans le midi par Compain ? Cela n'est pas impossible. Si c'était vérifié, peut-être devine-ait-on quelque chose des raisons que Mme Montboisier, dite Detaillis, ne voulait pas révéler au Bureau de Police de Dra-guignan. Cette camarade de Compain le père était probable-ment un peu « marquée » déjà : jouer en compagnie de la *jeune* Mme Compain, c'était peut-être s'exposer à des compa-raisons dangereuses?

Pour le maître de danse Réquier, nous pouvons très pro-bablement le rattacher à la famille des Réquier, danseurs à Toulouse, en 1756 : la distribution du ballet de *La Fontaine de Jouvence* (Coll. Rondel), nomme : Réquier aîné, Réquier cadet, et la « Demoiselle Réquier », sœur des deux autres ou femme de l'un d'eux? Il y avait également une demoiselle Re-guier, chanteuse à Lyon en octobre 1749 (Livret des *Fêtes de Polymnie*, Coll. Rondel), mais elle ne dut qu'y passer, et sans éclat, car M. Vallas ne mentionne même pas son nom. Le si-gnataire de la lettre publiée par M. Poupé serait-il un des Réquier de Toulouse? Ce n'est pas impossible : ce « maître de danse », qui agit en réalité comme chef de troupe ou com-me régisseur, devait être un homme d'un certain âge.

A quel titre écrit-il à la municipalité de Fréjus ? Une phrase de sa lettre est inquiétante : « Nous avons resté ici un petit nombre de sujets de la troupe qui a passé l'hyvert à Draguignan » ; cela paraît bien signifier que la troupe s'était disloquée, probablement à la suite des querelles dont le Bu-reau de Police eut à connaître. Quant au répertoire proposé, il a tout l'air d'un répertoire de fortune, qui date un peu : l'œuvre la plus jeune est la comédie des *Deux Billets*, qui a déjà cinq ans; mais *la Rosière de Salency* en a quinze, *les Deux Chasseurs et la Laitière* vingt-et-un, *les Trois Sultanes* vingt-trois, *la Servante Maîtresse* trente-huit, *le Fleuve d'Oubli* soixante-trois.

Relevons encore dans la communication de M. Poupé deux détails importants : le premier, c'est que Réquier pense trouver à Fréjus un théâtre « décoré » et muni d'un rideau; s'il se trompait, son erreur est significative; le second, c'est qu'il avait au moins été question d'installer une salle permanente à Draguignan. Nous devons avouer que l'ouvrage considérable de F. Mireur, signalé en note (*Les rues de Draguignan et leurs maisons historiques*), nous était inconnu. Recueillir ces indications précieuses, qui échappent trop facilement aux chercheurs, c'est précisement le but de notre *bulletin* et de cette rubrique en particulier.

Comme un bonheur ne vient jamais seul, nous recevons, au dernier moment de M. Victor Malrieu, membre de la Société Archéologique de Tarn-et-Garonne, des *Notes sur le Théâtre de Montauban*, insérées dans le Bulletin de cette société.

La place et le temps nous manquent pour commenter cette communication comme nous avons fait de la précédente. Mais nous tenons à remercier tout de suite, et chaleureusement, l'auteur.

AVIS

La 1re année du Bulletin est épuisée.

Les années écoulées sont en vente au prix de 25 fr. l'une.

Impressions Pierre ANDRÉ, 244, Boulevard Raspail, Paris (14e)

ULLETIN DE LA SOCIETE
ES HISTORIENS DU THEATRE

PARAISSANT SIX FOIS PAR AN

Année. Nos 5-6 JUILLET-SEPTEMBRE 1937

L'HISTOIRE DU THÉATRE A L'EXPOSITION

Ce n'est pas une mince besogne que de recenser, de la Concorde au Pont de Grenelle, ce qui peut intéresser les historiens du théâtre. A courir d'une section à l'autre, d'un pavillon où l'on s'étouffe à un autre qui n'est pas achevé, on risque fort de passer à côté de pièces importantes. Beaucoup de nos confrères ont dû constater la difficulté de la tâche, et me pardonneront, j'espère, d'inévitables omissions.

Le premier élément à signaler se trouve dans le Palais des Arts Modernes. Il est constitué par la salle du Théâtre Médiéval, organisée par M. Gustave Cohen, et les salles consacrées aux spectacles dans l'exposition de la Ville de Paris. La première fait partie d'un ensemble consacré à la muséographie; elle est avant tout, comme l'exposition Van Gogh, sa voisine, un exemple des méthodes muséographiques modernes appliquées à un sujet déterminé. L'esprit de ces méthodes s'est fortement affirmé au Congrès de Muséographie de juillet; on le retrouve ici, traduit en actes.

Exposition aérée et commentée : sur un fond uni et doux

à l'œil, un petit nombre de pièces choisies concentrent l'une après l'autre les regards; entre elles, des inscriptions murales, placées un peu haut, de manière que tous les visiteurs puissent les lire ensemble, mais à la condition de se reculer (il faut contraindre les gens à ne pas mettre constamment le nez sur les objets); ces inscriptions s'enchaînent, marquant le « sens obligatoire », ou, si l'on veut un terme moins rébarbatif, l'itinéraire recommandé pour la visite. On est conduit, comme par la main, des premiers mimes liturgiques aux premiers spectacles de la Renaissance.

Cet arrangement, d'un esprit tout nouveau, déconcerte d'abord un peu. Avouerai-je qu'à ma première visite je dus réagir contre une impression de vide ? Je n'ai pas été seul à l'éprouver : dans un groupe qui faisait par ailleurs de judicieuses remarques, j'ai entendu cette injustice : « Il y a plus de prose que de choses ». Mais cela n'est rien. Admettons que l'horreur de l'entassement ait conduit à l'excès contraire : la pratique et le bon goût auront vite fait de régler ces détails de mise au point; l'essentiel était d'affirmer ce parti-pris d'espacement; le public intelligent ne sera pas long à comprendre que cette méthode, à laquelle ses yeux ne sont pas encore bien accoutumés, cherche avant tout la commodité de son information.

Car M. Cohen a voulu réunir un ensemble documentaire plutôt qu'une collection de raretés. A côté d'originaux infiniment précieux, manuscrits et instruments de musique en particulier, une très large place a été faite aux reproductions, moulages et photographies. Rien de plus légitime : toutes les techniques modernes doivent concourir à l'instruction de tous; pourtant j'éprouve une certaine crainte : la photogaphie, qui s'étale dans toute l'Exposition avec l'indiscrétion d'une servante-maîtresse, fait un peu de même ici, et se montre à l'occasion servante infidèle. A parler franc, j'ai peu goûté l'énorme montage représentant une scène de Miracle sur le parvis de Chartres : outre qu'on ne peut prendre le recul suffisant pour le voir d'ensemble, il montre d'en dessus ce que, dans la réalité, le spectateur voit d'en dessous ; ce changement d'angle malencontreux enlève à l'image une grande partie de sa valeur documentaire.

Et puis la photographie, ce n'est encore, pratiquement, que du noir sur du blanc. La vision colorée des choses a cependant son importance, et le concours de la peinture n'est point encore à dédaigner. Il ne s'agit nullement d'acquérir des toiles de maîtres, ni d'accueillir des interprétations surréalistes qui ne sauraient constituer un document; mais serait-il impossible ou ruineux de trouver de bons artisans, consciencieux, précis, nullement des barbouilleurs, qui procureraient un complément indispensable aux images de l'objectif ? Ces auxiliaires seraient d'autant plus utiles que M. Cohen a bien fait ressortir un fait capital : l'interdépendance du théâtre et de tous les arts. Il est certain que pour costumer et masquer les diables, à la fois terribles et bouffons, de nos Mystères, on s'inspirait des figures sculptées par les « ymaigiers » de nos cathédrales; réciproquement les peintres devaient représenter les épisodes de l'histoire sainte avec les souvenirs des « jeux » auxquels ils avaient peut-être collaboré. Les types populaires de la farce et de la sotie se retrouvent dans nos miniatures; n'oublions pas aussi que, dès les débuts de l'imprimerie, les textes dramatiques furent illustrés : Mlle Droz a reproduit, dans son édition du Recueil Trepperel, quelques bois, savoureux et instructifs, de l'original. Pour reconstituer, autour de l'œuvre dramatique, l'ambiance artistique générale qui la fait comprendre, il ne faut dédaigner aucune aide; que les techniques récentes puissent être d'un grand secours, cela ne se discute pas; mais ce n'est pas une raison pour rebuter les vieux serviteurs.

C'est déjà bien assez que nous devions faire notre deuil, dans un musée du moins, de l'ambiance musicale. M. Cohen nous montre des instruments anciens, et nous devons l'en remercier, et nous devons remercier les généreux propriétaires de ces raretés; mais avouons cependant que des instruments sous vitrine apprennent peu de chose au visiteur qui ne peut les entendre. Ne pourrait-on toutefois leur adjoindre une courte notice technique sur l'instrument, sa matière sonore, son accord, son étendue, la puissance et la qualité de sa voix dans les différents registres ? Est-ce beaucoup demander ? Peut-être; mais l'intérêt essentiel de cette exposition-programme n'est-il pas de faire naître des désirs, ou plutôt le désir

de comprendre mieux encore, de comprendre à fond, ce qu'elle explique déjà lumineusement ?

L'exposition de la ville de Paris (Salle XII, « Les loisirs de Paris ») est d'un caractère tout différent. L'intention pédagogique, si l'on peut dire, est absente; il ne s'agit que de présenter quelques souvenirs choisis de la vie théâtrale parisienne; et comme ils sont nombreux et que la place était mesurée, l'ensemble est un peu compact, avec, parfois, des conséquences fâcheuses : le tableau du Musée du Havre, « Les Comédiens Italiens chassés par Louis XIV », est accroché de telle sorte que les miroitements le rendent illisible. La provenance des objets exposés n'est pas toujours indiquée avec les détails nécessaires : telles pièces qui ont fait partie de collections particulières appartiennent maintenant, si je ne me trompe, au Musée Carnavalet; or il n'importe pas moins à l'historien de connaître le propriétaire actuel, de savoir où, par la suite, il pourra revoir le document exposé ici pour quelques mois seulement.

Voici du moins une liste succincte de ces documents. D'abord des affiches : Bal de l'Opéra du 13 février 1778; *Castor et Pollux*, *Le Due contesse*, *La Provençale* (Opéra, 12 et 14 janvier 1779); *La Ruse d'Arlequin*, *Le Portrait*, *Les Fausses Apparences* ou *l'Amant jaloux* (9e repr.), *Les Funérailles d'Arlequin* (Comédie Italienne, 26 et 27 janvier 1779); l'affiche de la première de *Robert le Diable* (les bureaux ne seront point ouverts, toutes les places ayant été louées).

Le Théâtre du Marais n'est représenté que par une affiche du « Mardi 3 Février », annonçant « *Jodelet Maistre*, de M. Scaron », et, pour le vendredi suivant, « *Les Amours du Capitan Matamore*, ou *L'Illusion Comique*, de M. de Corneille l'aisné, en attendant les superbes machines de la *Conqueste de la Toison d'or* ». C'est bien peu ! A tout le moins aurait-on pu prendre la peine, bien légère, de compléter la date : tous les visiteurs ne sont pas obligés de se souvenir à point nommé que *la Toison d'or* fut représentée en 1661, et que le 3 février de cette année-là tombait un mardi.

On regrette également l'absence d'affiches modernes. La plus jeune, si j'ose dire, est celle du Théâtre Montmartre, annonçant, le 3 janvier... 1852, une représentation extraordi-

naire de « Mlle Judith, de la Comédie Française » ; du moins, cette pièce nous apporte-t-elle un renseignement curieux sur l'appétit dramatique du public de la Butte : le programme comportait sept actes, sans compter les intermèdes !

Comme vues des salles, citons : *Le Théâtre Favart*, de Lallemand (aquatinte) ; les façades du *Vaudeville* (Chaussée d'Antin) et des *Variétés*, par Béraud (peint.) ; deux vues du *Bal de l'Opéra*, par Provost (aquar.), et Bosio (est. col.) ; enfin deux tableaux de Limet, représentant des loges d'acteurs du Théâtre de Belleville. Les documents sur le costume et les portraits d'acteurs sont plus nombreux : un *Clown*, de Heuze (peint.) ; une *Danseuse de Corde*, de Berthe Morizot (pastel) ; *Lona Barrison aux Folies Bergères*, de Launois (est. col.) ; Falcon dans *Esmeralda*, Dupuis et Gardel dans *La Grande-Duchesse*, Pottier dans Boissec, du *Ci-devant Jeune homme*, et Boisfleury, de la *Soirée de Carnaval*. Ajoutons le grand portrait de la danseuse Zucchi, par Clairin (Musée de l'Opéra), des photographies de Sarah Bernhardt, Réjane, Rosita Mauri, et du chef d'orchestre Isaac Strauss ; la dernière photographie de Frédérick-Lemaitre, une caricature d'Offenbach (*La Lune*, 4 Nov. 1866), une autre de Mounet-Sully, par Sem. On voit que cet ensemble est important et mérite une visite attentive. Il montre également ce qu'on pourrait faire, si Paris possédait un jour un Musée du Théâtre convenablement logé et organisé pour la recherche.

Dans les sections étrangères, il convient de signaler en première ligne les deux importantes contributions de la Principauté de Monaco et de l'U. R. S. S. La première a consacré presque tout le premier étage de son pavillon à l'Opéra de Monte-Carlo ; la seconde, un double stand, occupant toute la largeur de la nef, à son intense activité dramatique.

L'opéra de Monte-Carlo, il faut bien le dire, nous représente le passé, non certes du point de vue technique, mais du point de vue doctrinal. Ses maquettes pour *Siegfried*, *Parsifal*, *Tannhauser*, *Don Quichotte*, *la Damnation de Faust*, *Tabarro*, *Proserpine*, *Méphistophélès*, *Salammbo*, *Satan*, *la Foi*, *la Petite Sirène* ; ses décors à fond panoramique pour *Thérèse*, *l'Africaine*, *la Sniegourka*, *la Rondine*, combinent toutes les magies de la peinture, toutes les splendeurs de la lumière,

tous les subtils artifices de la perspective; ce sont des œuvres de grand art, qu'on ne saurait trop admirer, si l'on admet que le décor doit chercher l'illusion matérielle complète. Même dans ce cas pourtant, on ne peut s'empêcher de craindre que l'acteur, et plus encore l'œuvre même, se soient écrasés par tout ce luxe. Puis le souci de réalité fait perdre parfois à cette opulence tout ce que le sujet comporterait de fantastique et d'irréel : les décors du *Tannhäuser* et de *la Petite Sirène*, m'ont paru, de beaucoup, les moins réussis.

Cela n'empêche pas que cette belle exposition nous montre avec magnificence une forme d'art sur laquelle on peut faire les plus expresses réserves, sans nier qu'elle fut une page glorieuse dans l'histoire de la mise en scène. Mais pourquoi donc avoir traité ici la technique en parente pauvre ? Dans un recoin obscur, où les entrants et les sortants se bousculent sans pouvoir rien regarder, on a relégué un important matériel servant aux projections animées de la Chevauchée des Walkyries et de la Course à l'Abîme qui termine la *Damnation*, plus une maquette du théâtre, montrant le dispositif des projecteurs, plus vingt-trois plaques peintes pour les rideaux de fond à transformation des décors lumineux d'Eug. Frey, plus nombre de dessins, aquarelles, projets ou esquisses de décors. Vraiment, il y a là toute une documentation de haute valeur, qu'on ne peut autant dire pas voir. Cette maudite encoignure suffit à gâter un ensemble instructif et plaisant par ailleurs.

S'il représente le passé, dirons-nous que la section théâtrale du pavillon de l'U. R. S. S., représente l'avenir ? Antithèse facile, mais inexacte. La vérité semble plutôt que les artistes des pays soviétiques ont été pris entre leur désir de créer un art nouveau, comme expression d'une société nouvelle, et l'influence de leur formation, qui, pour un bon nombre, est antérieure à la Révolution : la tyrannie, peut-être de vieilles traditions, demeurées très fortes, précisément parce que bien des Russes — j'emprunte la formule à l'une de leurs compatriotes — « sont des acteurs-nés ». Ajoutons que le théâtre soviétique a conservé une tendresse, bien explicable, pour un répertoire d'avant 1914, celui des écrivains qui furent peu ou prou les précurseurs, les intitiateurs, ou comme

Gorki, les propagandistes conscients de la Révolution. D'autre part les artistes ont fait les plus généreux efforts pour conserver les organismes théâtraux, fort bien constitués, des temps tsaristes, tout en s'efforçant d'éveiller une âme populaire, mais aussi des âmes nationales, dans les populations, si variées, de l'immense union. Tout cela, qui ne peut éviter entièrement la confusion, s'efforce de s'exprimer dans un espace libéralement dispensé en comparaison de certains autres, mais restreint quand même. D'où une concision un peu elliptique, et difficile à suivre au milieu d'une affluence constamment énorme, même lorsqu'on a la faveur d'être piloté, comme je le fus, par une conductrice aussi complaisante que lettrée et informée.

Elle m'a montré, côte à côte, les maquettes du Grand Théâtre d'Etat de Moscou, installation ancienne où l'on reprend d'anciens opéras (*Sur le Don paisible*, *Eugène Onéguine*), celles du Théâtre de Verdure, dans le Parc de la Culture, à Moscou également, avec un décor-indication réduit au minimum ; d'autres, d'un réalisme âprement schématisé, pour le Théâtre de la Révolution (*Les Combattants*, *Le Train blindé*), un autre, d'une poétique fantaisie, pour illustrer, à l'Opéra de Kiew, *La Fille des Neiges*, où Rymski-Korsakoff s'inspira d'un des contes les plus populaires de la Russie. Mais le plus curieux, ce sont les vrais « théâtres du peuple », comme ce théâtre kolkhosien de Zemestchina, à 450 kilomètres de Moscou, créé pour une population paysanne, un honnête édifice de petite ville, de style un peu vieillot, mais où, me dit-on, les ruraux viennent de fort loin, en plein hiver, pour entendre, avec Gogol et Pouchkine, Shakespeare et notre Molière. Ce sont aussi les théâtres régionaux, d'aspect très personnel et ne cherchant nullement à « singer » la capitale : théâtre du Toukménistan, qui expose un curieux décor pour l'*Invité de pierre*, de Pouchkine ; théâtre d'Azerbeïdjan, qui s'inspire de l'art caucasien ; et surtout le théâtre musical de Kasakstan, au nord de la Perse. Cette région de plaines aurait été habitée naguère par des nomades mongols, aujourd'hui fixés, devenus agriculteurs, et ayant une culture propre. Le souvenir de leur ancien état n'est pas si lointain qu'il n'ait pu inspirer encore la décoration de leur scène : c'est un plateau en demie-ellipse, coupé

suivant le grand axe, et limité par trois de leurs anciennes tentes, en étoffe blanche relevée de quelques notes rouges. Celle du milieu est ouverte, laissant voir un intérieur d'un luxe oriental un peu barbare. Cette maquette est assurément une des plus curieuses qu'il m'ait été donné de voir.

N'oublions pas, enfin, les théâtres pour enfants (il y en a dix-sept, rien qu'à Moscou !). On nous a montré de somptueuses et bien amusantes marionnettes, à fil, pour *Le Tsar Saltan*, à gaine, pour *La Princesse morte*, l'un et l'autre de Pouchkine ; la maquette d'une salle de Léningrad, simple hémicycle nu comme le théâtre antique, une maquette de décor du théâtre de Séréja Streltzov, décor à trois compartiments représentant un perron et deux intérieurs. Tout cela est extrêmement captivant. Toutefois je ferais volontiers à cette exposition, comme à celle de Monte-Carlo, un léger reproche, non par un désir, assez sot, de trouver quand même à redire, mais pour poser une question de méthode, en vue de l'heure, qui sonnera peut-être enfin, où la France possédera son Musée du Théâtre.

Il me semble que, dans l'un et l'autre pavillon, le diorama tient un peu trop de place. Sans doute, c'est le meilleur moyen de faire voir en réduction un décor de théâtre; c'est aussi le moyen le plus sûr d'arrêter la foule. Mais avouons qu'il lasse bien vite les curiosités intelligentes : elles voudraient autre chose. « Vous me montrez l'effet obtenu, c'est fort bien; mais, d'abord, à quelle échelle est votre image ? ensuite, est-elle exacte ? Souvent on peut répondre du contraire, parce que l'éclairage de ces boîtes d'optique est défectueux, trop blanc, trop brutal, fort éloigné de la lumière dosée par l'électricien du théâtre. Cela mis à part, je voudrais savoir comment vous parvenez à ce résultat. Comment est-il planté, votre décor ? comment est-il équipé ? quelle est la proportion des toiles, des châssis, des fermes, des praticables ? quels sont vos dispositifs d'éclairage ? où sont-ils ? comment des acteurs isolés, comment des masses figurantes, chantantes ou dansantes, peuvent-elles évoluer là-dedans ? » Un diorama sans les schémas de plantation, c'est comme un projet d'architecture qui donnerait seulement l'élévation, mais non les plans et les coupes.

Qu'on ne dise pas : « Le public n'y comprendra rien et ne s'y intéressera pas » ; d'abord parce que c'est inexact, ensuite, parce que la fraction, si faible soit-elle, qui fait effort pour comprendre, mérite bien qu'on lui fournisse tous les moyens de comprendre ; enfin on devrait bien convaincre tout le monde qu'on ne parvient pas à la véritable intelligence d'une œuvre sans un minimum d'information technique. J'ajouterai que le diorama tout seul risque de faire commettre de grosses erreurs. Par exemple certains décors russes donnent une impression de profondeur considérable ; or ce n'est là, je crois, qu'une illusion : les mises en scène russes que nous avons pu voir à Paris cet été jouent, si je puis dire, « en images plates », sur deux plans très rapprochés l'un de l'autre. Cela était visible dans le tableau des courses et dans celui du théâtre, d'*Anna Karénine*, comme dans le décor, à la fois unique et double, de *La Mère*. Il est au moins possible que d'autres soient dans le même cas ; les curieux, qui ne sont pas simples badauds, aimeraient qu'on les en avertît.

Ces remarques vaudraient pour toutes les maquettes analogues dispersées dans tous les pavillons, pour celles de l'Opéra de Budapest : le décor ogival, vieux style, d'*Hunyadi Laszlo*, la sinistre forteresse du *Spectacle infernal*, ferme unique posée devant un fond de ciel rouge ; la bizarre demeure d'*Electre américaine*, où de très bourgeoises portes-fenêtres s'ouvrent sous le péristyle d'un temple dorique ; la scène à étages, fortement stylisée, du *Château de Barbe-Bleue ;* pour les maquettes lithuaniennes du théâtre de Kaunas : celle de *Serunas*, drame, assez réaliste ; celle des *Trois Talismans*, beaucoup plus schématique ; celle, délicieusement chimérique, de l'opérette *Le Mariage lithuanien ;* celles immenses, de deux fêtes nationales véritable décor à trois compartiments pour un théâtre de masses en plein air ; pour les maquettes suisses de *Fra Diavolo* et de *Carmen*, pour celles du théâtre sioniste, comme pour celles de la section Belge au pavillon de l'Enseignement. Toutes ces pièces, on ne saurait trop le répéter, sont des documents précieux, dont il faut souhaiter qu'ils soient conservés, publiés, commentés ; c'est précisément pourquoi il convient de poser à leur sujet la question de méthode : dans quelle mesure la maquette montée, éclairée comme un décor véritable, peut-elle

être un instrument d'information ? de quels documents graphiques doit-elle être accompagnée pour être pleinement intelligible et correctement interprétée ?

Là-dessus nous pourrons tirer d'utiles renseignements de l'exposition des danses populaires d'Europe, organisée par les Archives Internationales de la Danse. MM. Rolf de Maré et Pierre Tugal ont droit aux plus vives félicitations, ainsi que tous leurs collaborateurs, en particulier Mlle Claudie Marcel-Dubois, Attachée au Musée de l'Homme et Secrétaire générale de cette exposition. Il y est clairement prouvé qu'on peut allier, non pas sans inconvénient (ce serait trop peu dire), mais avec un réel profit pour l'une et pour l'autre, la recherche artistique et la recherche érudite. Les figurines de danseurs se trémoussent fort agréablement au milieu des graphiques, des cartes, des notations musicales et chorégraphiques, sans que l'ensemble ait la moindre allure pédantesque. L'alliance du document figuré et du document écrit est parfaite, et mérite qu'on la réalise dans un cadre plus spacieux. Car, il faut bien le dire, ce pavillon est minuscule, et il a fallu, pour en tirer un parti convenable, le goût délicat et l'ingéniosité consommée de M. Landau, l'architecte bien connu des habitués de la rue Vital.

On souhaiterait d'autant plus un local plus vaste, que les poupées devraient être, à mon avis, légèrement plus grandes. La taille imposée (30 cm) me paraît un peu faible; mais c'est un excellent procédé que d'adopter une taille uniforme pour toutes les figurines : rien n'est plus incommode que d'être constamment obligé de comparer des représentations à des échelles différentes. Excellent procédé aussi que la représentation du mouvement au moyen d'une carcasse en fil de fer très souple, analogue à l'armature utilisée par les sculpteurs; si les résultats plastiques sont inégaux, cela tient à l'inexpérience des collaborateurs bénévoles; mais certains ont obtenu des effets charmants : on a remarqué, entre autres, un groupe de danseurs flamands d'une verve, d'une fougue rappelant les plus remuantes figurines de Breughel. Bref, une réussite, et riche d'enseignements.

Si ce n'est pas là du théâtre, au sens étroit du mot, c'est quelque chose de plus important : la source populaire, vraie

Fontaine de Jouvence, où le théâtre est bien obligé de venir se replonger de temps en temps. Pour la même raison nous ne saurions laisser de côté l'art du masque. Cette fois les plus curieux spécimens se trouvent, sans contredit, dans le pavillon Suisse : trois proviennent des Grisons et du canton de Glaris; ils appartiennent au Kunstgewerbe Museum (Musée des Arts appliqués) de Zurich; deux autres, d'origine valaisane (région de Louèche), font partie de la collection Anneler. On les porte encore dans les réjouissances de la Saint-Sylvestre et du Carnaval; des photographies récentes nous montrent encore des masques grotesques dans les rues de Bâle, et M. Hindelang, artiste peintre bâlois, en expose un tout à fait moderne : une espèce de diable blanc à cornes de bœuf, qui tire un pied de langue, et qui est d'une truculence tout à fait réjouissante. A côté de cet ensemble important, il faut signaler aussi les masques d'origine coloniale; nos pavillons africains en contiennent quelques-uns qui sont de qualité, mais aucun n'égale en puissance le masque gigantesque exposé dans le pavillon du Congo Belge. Regrettons seulement que cette superbe pièce ait été placée dans un passage où le manque de recul et la circulation continuelle empêchent de l'admirer comme elle le mérite.

Est-ce tout ? Non certes. Mais je n'ai voulu parler que des choses vues avec assez de loisir pour me permettre d'exprimer un sentiment réfléchi. Que vaut-il ? je n'ai pas l'outrecuidance de croire qu'il réunira toutes les approbations. Ce me serait au contraire une joie s'il suscitait des contradicteurs. Notre bulletin doit être un moyen de nous renseigner, mais en même temps un moyen de causer. Celui qui prend sur lui d'amorcer la conversation court nécessairement quelque risque; mais le secrétaire l'affronte volontiers : n'est-ce pas, après tout, « le devoir de sa charge » ?

M. Fuchs.

CHRONIQUE

CONDOLÉANCES. — Une douloureuse nouvelle nous est parvenue cet été, peu après l'apparition de notre précédent numéro : Mme Gustave Cohen venait de succomber après de longues souffrances. Notre société doit trop, depuis son origine, à son Président actuel pour que tous ses membres n'aient pas ressenti dans leur cœur le coup dont lui et les siens étaient frappés. L'amour commun de la recherche et de l'étude ne crée-t-il pas des liens d'amitié, presque de familiale affection ? Puisse-t-elle, en s'exprimant ici, adoucir, dans la faible mesure, hélas, des consolations humaines, l'affliction de ceux qui restent, après avoir lutté, des mois et des mois, pour arracher au mal impitoyable leur épouse et leur mère.

LÉGION D'HONNEUR. — Nos éminents confrères, MM. L. Jouvet et A. Mauprey viennent d'être promus officiers au titre de l'Education Nationale. A tous deux, au nom de tous, les plus sincères félicitations.

TRAVAUX DE NOS ADHÉRENTS. — Dans la collection *Masques. Bibliothèque d'art dramatique*, M. Gaston Baty vient de donner un pendant, ou plutôt un complément de son *Guignol*. Ce nouveau volume est consacré au Théâtre Joly, qui s'ouvrit à Lyon, en 1831, rue Sainte-Marie des Terreaux, et vécut jusqu'en 1903. Grâce à la mémoire de deux anciens opérateurs de l'établissement, M. Baty a pu reconstituer quatre pièces de son répertoire : une Nativité, un mélodrame, une féerie et un drame historique.

On voit que l'esprit de ce petit théâtre différait quelque peu de celui du théâtre de Mourguet ; ici, pas de personnage fixe et traditionnel comme Guignol et Gnafron : Joly se contentait de « réduire » les pièces à succès qui passaient sur les scènes pour grandes personnes. Il faut faire exception toutefois pour le spectacle de la Crèche, qui perpétue l'esprit des vieux spectacle de Noël, avec, cette fois, le « concours » de deux types lyonnais, le père et la mère Coquard, dont les poupées,

heureusement conservées au musée de Gadagne, ont été reproduites dans le livre en une bien amusante photographie.

La Nativité n'était pas le seul spectacle d'inspiration religieuse que donnât le Théâtre Joly : la reproduction d'un tract, malheureusement non daté, nous apprend qu'on jouait également *La vie, la Mort et la Résurrection de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, sans compter *L'Enfant Prodigue* et *Joseph vendu par ses frères;* en tête de la liste figurait aussi *Le Festin de Pierre.* L'édifiante histoire de *Geneviève du Brabant* (sic) voisine sur ce programme avec le mélodrame moins édifiant de *La Tour de Nesle;* aussi bien quelques détails des textes publiés semblent indiquer que les marionnettes de Joly s'adressaient parfois plus aux grands enfants qu'aux petits.

On regrettera l'absence de quelques notes explicatives; bien que le parler canut soit discrètement employé, certaines expressions risquent de n'être pas comprises par le commun des lecteurs. Il faut avoir vécu tout près des « gones » qui « font aller le battant » pour savoir ce qu'est un « arquet » un « agnolet », et le meilleur « modère » de Lyon, et des « taillons de pastonnade ». Car ces textes seront précieux pour les curieux de parlers populaires ou d'histoire de la langue : il est piquant d'apprendre qu'en 1844 le mot « razzia » n'était pas généralement compris de l'auditoire et nécessitait une explication; il est vrai que, d'après le *Dictionnaire Etymologique* de notre regretté confrère O. Bloch, le mot ne serait entré dans l'usage qu'un peu plus tard, en 1846.

Histoire de la langue, histoire des mœurs, tout cela se reflète dans ce théâtre que les délicats — gens malheureux, disait La Fontaine — trouveront probablement trop peu littéraire, mais qui n'en est que plus révélateur; félicitons nous qu'un enfant de Lyon, et un artiste, se soit de la sorte « penché sur son passé », pour arracher à l'oubli quelque chose de ce qui « pendant plus d'un demi-siècle avait créé du travail, de l'amour, et du rêve ».

M. Kunz-Aubert, à qui nous devons deux solides études sur l'histoire du théâtre à Genève au XVIII[e] siècle, vient de publier une biographie de l'acteur Jean Rival, dit Aufresne, né

à Genève en 1728, mort à Saint-Pétersbourg en 1804. Honneur mérité pour le héros du livre, effort méritoire pour l'auteur.

Car cette vie, très itinérante, n'était pas facile à reconstituer. Une rapide allusion dans une lettre de Voltaire, une mention dédaigneuse de Rousseau, qui ne peut pas l'avoir connu, un article élogieux, mais peut-être perfide, du *Mercure*... c'est à cela que se réduisent les sources françaises. Le reste, il fallait le recueillir à travers l'Europe, un peu partout, de Naples à Berlin et d'Amsterdam aux bords de la Néva. Car ce Génevois, qui vint en Normandie pour vendre des montres, et s'y laissa tenter par le démon comique, n'a joué qu'en province et à l'étranger : Paris l'applaudit et le laissa échapper.

Histoire étrange que celle de ce succès brillant et sans lendemain. M. Kunz-Aubert ne la tire pas complètement au clair, peut-être parce qu'il ne l'a pas voulu. Par un louable désir de ne pas rapetisser les gens ni les faits, il a dédaigné les intrigues de Molé, Brizard et quelques autres; cependant il n'ignore pas les mille et une méchancetés de gazette, de coulisses et même de plateau, par lesquelles on peut rendre la vie impossible au talent qui gêne. Il reconnaît aussi qu'Aufresne était un peu entier, pas très souple, incapable de sourire en avalant des couleuvres, ce qui lui fait grand honneur, mais ne put que lui nuire en la circonstance.

Tout cela réduit à quelques indications discrètes, M. Kunz-Aubert nous propose une explication plus haute, et probablement plus vraie : c'est qu'Aufresne apportait au Théâtre-Français une technique nouvelle, qu'il devait, en partie au moins, à sa formation très particulière. Le premier chapitre : « *Comment le goût du théâtre vint à Jean Rival* » contient quelques pages très suggestives sur ce peuple des métiers d'art génevois, de ces intellectuels-artisans pour ainsi dire, qui travaillent dur dans leurs échoppes ouvertes à même la rue, mais qui ont la tête raisonneuse, la langue bien pendue, l'œil terriblement observateur, le mot à l'emporte-pièce, une indépendance égalitaire un peu rude, avec les goûts affinés de gens à travaux délicats. Aufresne est un des rares acteurs dont nous ayons la chance de connaître bien les origines, de pouvoir nous représenter l'enfance et la première éducation. Et nous comprenons qu'il ait été « pas comme les autres », au point

que les autres en furent peut-être meurtris dans leur orgueil, inquiétés dans leurs intérêts, mais peut-être sincèrement choqués, hostiles de bonne foi.

Faut-il regretter que la consécration parisienne lui ait été refusée ? Question un peu vaine, à la vérité, mais à laquelle on répondrait volontiers : « Non ». Réduit par l'ostracisme des Comédiens Français à parcourir la France et toute l'Europe, Aufresne, par son exemple et par son enseignement, fit connaître dans nos grandes villes et dans les autres capitales non pas ce qu'on leur apportait d'ordinaire : une copie, souvent médiocre, de l'art « officiel » ; mais un art très personnel, un art d'avant-garde. Par là il fut un des meilleurs ouvriers de l'influence française dans ce domaine. Les patientes recherches de M. Kunz-Aubert, l'aimable et vivant petit livre qui les résume, contribueront sans nul doute à faire rendre à Jean Rival-Aufresne la justice qui lui est due.

EXPOSITIONS. — Les expositions de foyer se multiplient, et nous ne saurions trop nous en féliciter. Celle du Théâtre des Arts, consacrée au Vieux-Batignolles, mais surtout à la vieille salle, aujourd'hui centenaire, contenait, elle aussi, de bien précieuses pièces.

D'abord une abondante collection d'affiches : celles du Théâtre des Batignolles d'avant 1905, où l'on payait de 2 fr. 50 à 0,60 pour voir jouer surtout le mélodrame : *Marie-Jeanne ou la Femme du Peuple, le Drame de la Rue de la Paix, le Courrier de Lyon;* d'autres, plus récentes, annonçant un répertoire tout différent : *Terre inhumaine, la Tragédie de Salomé, l'Ame en Folie, le Grand Soir, la Comédie du Génie, l'Eveil du Printemps, la Maison du Bon Dieu, les Innocentes.* Cette seconde série est formée d'affiches illustrées; l'une d'elles est une rareté, probablement une pièce unique : c'est l'épreuve au trait de l'affiche d'Ibels pour *Les Esclaves* de Saint-Georges de Bouhélier; la pièce fit un tel scandale que les représentations furent interrompues, et l'affiche ne fut jamais tirée.

Signalons encore dans ce domaine trois modestes feuilles, à peine plus grandes qu'un tract, mais qui étaient probablement des affiches, l'une du Théâtre du Ranelagh (16 août 1844), l'autre du Théâtre des Batignolles (9 mai 1846), la troisième

du Théâtre Montmartre, sans date, mais visiblement de la même époque.

Dans les vitrines, quelques programmes (on souhaiterait qu'ils fussent plus nombreux), quelque autographes (notamment de R. Darzens et F. de Curel), des souvenirs de l'acteur Seveste, mort pendant le Siège, à l'ambulance du Théâtre Français. Mentionnons en particulier des livrets qui portent son ex-libris et représentent assurément son répertoire : à côté de Molière, on y remarque *Les Voitures Versées*, *l'Epreuve Villageoise*, qui est de 1788, *l'Orage* qui est de 1764 ! Documents comptables non moins piquants : la feuille d'impôts du théâtre en 1869, le registre de paiement du personnel en 1860, et une facture du marchand d'huile... de juillet 1873 : à cette époque, le Théâtre des Batignolles en était encore au quinquet!

Mais c'est surtout à l'iconographie théâtrale que cette exposition apporte une contribution importante : aquarelles représentant des costumes de la *Nuit Persane* (Silvia, Arlequin, le Prince), séries de photographies concernant *La Grande Catherine* (Madeleine Lainval, Paulette Pax, Maxime Fabert, Le Vigan, Bastide, Jacques Grétullat), *Pygmalion* (Marie Laure, P. Pax, Arvel, Michel Simon), *Les Criminels, les Ratés;* lithographie (prêtée par le Musée Carnavalet) représentant huit acteurs des Délassements comiques (Mmes Ferranti, Alphonsine Mathilde, Favie, Brisebarre; MM. Emile, Bourguignon, Leriche); une aquarelle de Toulouse-Lautrec : Loïe Fuller; deux lithographies colories de Seveste, dans le *Fond du Sac* et dans *Agnès Sorel*, et surtout une abondante série sur Déjazet, prêtée par la maison Prouté : on peut y voir la célèbre comédienne dans onze pièces : *la Marquise de Prétentailles, les Beignets de Cour, les Grisettes, Colombine, Sophie Arnould, le Vicomte de Létorrières, Bonaparte à l'Ecole de Brienne, Gentil Bernard, les Chansons de Désaugiers, le Triolet bleu, la Liberté;* ajoutons une caricature de Gill et un portrait de Déjazet dans ses dernières années, entouré de figures rappelant ses plus célèbres créations.

On voit que cet ensemble est riche de souvenirs et d'enseignements. Regrettons une fois de plus l'absence de catalogue. Evidemment il est d'assez mauvais goût de réclamer un service de plus à qui s'est déjà donné une peine qui n'est pas petite.

Pourtant, cette belle réunion de documents se dispersera, le souvenir même s'en estompera : quel avantage ce serait de pouvoir retrouver au moment opportun la trace de pièces importantes ! Puisse-t-il notre modeste bulletin combler en partie cette lacune; et puisse-t-il surtout engager nos confrères à s'intéresser, par tous les moyens, à ces petites expositions sans faste ni réclame, mais si profitables à nos travaux.

RASSEMBLEMENT DE LA C. I. S. T. A. — En juillet dernier, le secrétaire était fort aimablement convié à suivre les travaux de la Confédération Internationale des Sociétés Théâtrales d'Amateurs, réunie à Paris pour fêter son trentième anniversaire. C'est un devoir bien agréable à remplir que de remercier le bureau confédéral, et tout spécialement son Président, M. Claude Roland, de l'honneur qu'il fit à notre groupe, et de sa charmante hospitalité. Pourquoi faut-il qu'à ce devoir vienne s'en ajouter un autre, douloureux celui-là ? Peu de jours après ces journées joyeuses, le 4 août, Mme Claude Roland succombait à Marseille, après une courte maladie. Qu'il nous soit permis de joindre nos condoléances émues à celle des membres de la confédération : ces trois ou quatre journées avaient commencé à nouer entre nous des liens de sympathie, qui se resserreront, il faut l'espérer, par la suite.

L'effort, très curieux, des sociétés d'amateurs, dignes continuatrices des « comédies bourgeoises » et même des « chambres de rhétorique » flamandes, ne saurait laisser indifférent l'historien. D'abord parce que leur existence même lui atteste que le goût du théâtre n'est pas mort, nonobstant les propos et les apparences contraires, et, conséquemment, que lui, fouilleur du passé, est tout de même autre chose qu'un nécrophage. Ensuite parce qu'elles lui fournissent de précieuses indications sur les *vraies* transformations du goût public, lorsqu'il n'est pas influencé par le snobisme ou la réclame. Puissent nos arrières-neveux, quand ils voudront connaître l'histoire de nos idées, consulter les annales de ces groupements et de leurs concours !

Car les sociétés rivalisent entre elles, et celles qui se firent entendre à la Comédie des Champs-Elysées étaient les triomphatrices de récentes compétitions. Eh bien, cette « Division

d'Excellence » est vraiment excellente, et, comme elle donne certainement l'exemple aux sociétés plus jeunes ou moins expérimentées, les heureuses tendances qui s'affirmèrent au cours de ces représentations méritent qu'on les signale.

En premier lieu, notons un grand effort de simplicité, dans le jeu et dans la mise en scène. On ne « cabotine » pas, on ne cherche pas la vedette, on ne jette pas au public le mot ou la tirade à effet; on joue d'ensemble, et si parfois — rarement — l'exécution reste un peu grise, on y sent toujours la probité, le travail loyal d'amateurs véritables, exigeants pour eux-mêmes, par respect pour un art qui leur donne la joie. On ne cherche pas davantage à faire illusion par les artifices et la complication du décor. Toutes les pièces présentées sauf une ont été jouées avec un matériel réduit, « passe-partout »; mais les acteurs savaient fort bien créer l'ambiance, faire vivre ces indications sommaires : preuve qu'ils sont habitués à jouer de la sorte, ce qui ne serait pas un mal, ou du moins à ne pas compter sur l'accessoire pour sauver la pièce, sur le luxe, le faux luxe, du cadre pour faire oublier la médiocrité du tableau.

Une conséquence heureuse est que ces compagnies d'amateurs reviennent spontanément à la comédie psychologique, au drame intérieur, où l'intrigue, rudimentaire, ne sert qu'à mettre en jeu les sentiments. Leur répertoire est aussi loin que possible de la comédie de Scribe et du vaudeville à double fond. Et c'est pourquoi les historiens, ces incorrigibles défenseurs du passé, regretteront que ces vrais et sincères artistes ne consacrent pas une part de leur travail aux œuvres d'autrefois. Sans doute il faut jouer les modernes — sans cela que deviendraient les producteurs eux-mêmes? — et ne pas se confiner dans l'admiration — peu convaincue peut-être — de quelques gloires consacrées. Mais ces arguments, fort bons, ne sont pas sans réplique. On ne souhaite nullement que les compagnies d'amateurs se tournent exclusivement vers le vieux répertoire, mais bien qu'elles ne s'en détournent pas tout à fait, qu'elles lui fassent une part, réduite, c'est légitime, dans leur activité. Qu'elles ne craignent pas, surtout, de se voir toujours ramenées de la sorte aux « classiques », dont le collège et certains interprètes professionnels ont dégoûté les

auditeurs : le nombre est considérable de ces œuvrettes charmantes qu'on ne joue plus et que telles troupes entendues en juillet ressusciteraient avec bonheur. Une note... exotique, pour ainsi dire, fut donnée lors de ce rassemblement, par un petit acte, combien émouvant, d'Edouard David, qu'on eut le bon goût de ne pas traduire, mais de présenter avec toute la saveur du dialecte picard : pourquoi ne pas chercher une autre fois le même agrément au moyen d'une résurrection ? Une pochade fort gaie, dont le théâtre est un bureau de rédaction, fut jouée avec une franchise d'allures digne d'interpréter la farce médiévale ou la parade du XVIIIe siècle; une saynète aimable autour d'une table de bridge révéla tant de finesse, d'esprit, de tact qu'on souhaiterait voir les mêmes acteurs aux prises avec Marivaux ou Musset. Quelques efforts dans cette direction, de temps à autre, prouveraient que notre théâtre d'autrefois n'est pas tout à fait mort non plus, et les historiens ne seraient probablement pas les seuls à s'en réjouir.

NOTES ET DOCUMENTS

Les Mystères en Tarn-et-Garonne

M. Victoir Malrieu, publiciste, membre de la Société Archéologique de Tarn-et-Garonne, membre associé de l'Académie de Montauban, nous signale six représentations de Mystères, à la fin du XVe siècle et dans la première moitié du XVIe : deux à Caylus, en 1485 et en 1610 (*Les Trois Rois*); trois à Saint-Antonin, la *Passion* en 1540 et la *Résurrection* en 1545; enfin, le Vendredi-Saint de l'an 1522, on joua à Montauban l'*Histoire du Genre humain*, probablement depuis la création jusqu'à la Passion du Christ.

« Le spectacle, nous dit M. Malrieu, fut donné en plein air, dans le vieux fossé des Carmes, dans la partie occupée aujourd'hui par la ruelle qui va du Temple des Carmes au Musée Ingres.

L'aménagement du terrain et la construction de la scène

sont décrits en langue d'oc, dans un acte passé par devant le notaire Rinhac (*Instrumentum pro lusoribus Ystoriae de Gendre humeyn.* Arch. Tarn-et-Garonne, E 3829, f° 149). Le terrain devait être entouré d'une clôture haute, de façon qu'une personne debout ne pût voir dans l'intérieur. L'estrade pour les acteurs (*eschaffaut là ount jogara les ystoriens et jogadors*), devait avoir la forme d'un carré de 22 canes de côté (1 cane = 1 m. 90 environ). Cette distance est la même que celle qui existe encore entre le temple des Carmes et le pied de l'ancien rempart de Montauban.

Aux dimensions de cette scène, près de cinq cents mètres carrés, on peut juger du nombre des personnages qui jouaient un rôle (*jogador*).

Pour recevoir et faire asseoir les spectateurs qui devaient venir (*per recoptar et per fa sezre le monde que vendra*), l'entrepreneur devait tailler des gradins et des sièges dans le talus du fossé (*sera tengut de fa plusors setis et decris per los taptz et cotatz del dig valat*). De plus on devait aménager des allées et avenues pour circuler dans l'enceinte où deux portes étaient prévues. Le même appareil devait rester en place jusqu'à la fin du mois d'août, époque à laquelle on devait jouer le *Mystère de Monsieur Saint Jacques.*

Ces représentations paraissent avoir été organisées pour réchauffer le zèle religieux des Montalbanais, quelque peu déprimés par la peste qui sévissait depuis de longs mois : le 11 juillet 1521, les Consuls avaient déjà pris des mesures de défense contre ce fléau (*ad causam pestis*). »

V. Malrieu.

N. D. L. R. — On se souvient que M. Malrieu nous avait adressé précédemment une intéressante communication sur le théâtre de Montauban au XVIIIe siècle. Nous devions rendre compte de cet article sous la rubrique « Réponses des Chercheurs » ; mais nous sommes obligés de différer. M. Malrieu vient en effet de nous communiquer deux autres notes complétant la première et que nous voulons examiner de près avant d'en parler. L'ensemble pose maintenant des questions importantes, qui nous ont joyeusement surpris : nous aurons là une occasion nouvelle de montrer tout le travail utile qui resterait encore à faire dans nos départements si... mais gardons-nous de récriminer, à l'heure où peut-être nos appels commencent à se faire entendre.

Clergé, Comédiens et Gens de Justice au XVII[e] siècle

M[e] Gueullette, avocat à Paris, nous communique le curieux passage suivant, qu'il a découvert dans la *Vie de Jérôme Bignon, Avocat Général et Conseiller d'Etat*, par l'Abbé Péron (Paris, chez Jean Thomas Hérissant, 1757), Seconde Partie, p. 58 :

« M. Bignon, le fils, dans une lettre datée de Bourbon (où il accompagnait son père qui y allait prendre les eaux) (*vers 1653*) raconte un fait assez singulier qui se passe à leur arrivée aux eaux. Le Curé du lieu, étant venu rendre visite à M. l'Avocat Général, lui porta des plaintes au sujet d'une troupe de comédiens qui s'étaient établis depuis quelque temps dans cet endroit; les Officiers de la Justice leur avaient abandonné l'endroit où ils tenaient leurs séances, et rendaient alors la justice dans une salle de billard. Il y avait eu un Arrêt du Parlement qui défendait aux Officiers de Justice de laisser jouer la comédie dans la salle consacrée à leurs assises, mais ils n'y avaient point obéi; bien plus les Capucins de Bourbon avaient eu la singulière complaisance d'avancer leur Vêpres, afin que tout le monde pût aller plus facilement à la comédie. Tels furent les sujets de plainte que le Curé porta à M. Bignon. On ne dit point comment il les reçut, mais on peut juger par ce qu'on a déjà dit de son caractère, de sa religion, de sa piété, qu'il fut également scandalisé de la criminelle complaisance des uns pour de vils bateleurs, et de la désobéissance des autres aux Arrêts de la Cour. »

Le Théâtre au Collège anglais de Saint-Omer

Dans la *Revue de Littérature Comparée* d'Avril-Juin 1937, M. William H. Mc. Cabe a donné, d'après diverses sources, manuscrites et inédites pour la plupart, une très curieuse liste des pièces représentées au collège anglais de Saint-Omer, fondé en 1592 par le P. Robert Parsons, S. J., et qui dura jusqu'à l'expulsion de 1762. Cette liste, outre qu'elle permet d'intéressantes constatations de statistique, offre encore l'avantage de pouvoir être rapprochée de celle qu'ont publiée l'Abbé De-

lamotte et J. Loisel dans leur ouvrage sur *Les Origines du Lycée de Saint-Omer, Histoire de l'Ancien Collège* (Calais, 1910, 510 p. in-8°). M. Mc. Cabe ne paraît pas avoir connu ce livre, que nous désignerons par la suite par les lettres (D. L.), et dont certains passages éclairent quelques particularités relevées dans l'article.

La liste de M. Mc. Cabe commence en 1602 et se termine en 1756. Elle est probablement incomplète : en 1604, 1615, 1624, 1640, 1643, 1714, 1715, furent jouées des pièces dont les titres n'ont pas été retrouvés; inversement dix pièces ont été signalées, dont la date de représentation n'est pas connue. Malgré ces lacunes; il semble qu'on puisse distinguer trois phases principales dans cette activité : avant 1621, les représentations sont rares (six en dix ans); après 1670, elles s'espacent de plus en plus : la liste présente une énorme « faille » entre 1716 et 1750, puis mentionne seulement trois représentations en 1751, 1755 et 1756. Sur 82 représentations relevées, 63 ont été données entre 1622 et 1670; certaines années on a joué plusieurs fois ; deux fois en 1643, 1651, 1652, 1653, 1660, 1666, 1668, 1669, 1670; trois fois en 1642, 1659, 1661, 1664; cinq fois en 1623; six fois en 1624; sept fois en 1640, pour fêter le centenaire de la Société. En revanche, il n'y eut pas représentation en 1627 et 1628, rien de 1632 à 1639, sauf, peut-être, une représentation (douteuse) en 1634; rien non plus en 1644, 1645, 1654, 1657, 1658.

Cette irrégularité s'explique en partie par des circonstances extérieures. En 1635, la représentation fut supprimée parce que les élèves concouraient à la défense de la ville assiégée par le roi de France; l'année suivante fut encore une « année terrible » (Plague Year), et il n'y eut pas de solennité, en 1658, nouvelle suppression pour un motif analogue : « *Publicae calamitatis nostrae non exortes* (sic) *Musae, sævoque Martis ludo a suis theatralibus exclusae* »; en 1644, elle est due à la guerre civile d'Angleterre et au siège de Gravelines. D'autres interruptions s'expliquent probablement de la même manière : de 1636 à 1638, la ville est désolée par les épidémies (D. L., p. 69 sq.); en 1654, Condé vient de rejoindre les Espagnols et toute la région du Nord va lui servir de champ de bataille, ou de pillage, jusqu'à la Paix des Pyrénées.

De même l'activité médiocre des trente premières années est-elle due en partie à ce que la région. dévastée par la guerre en 1595, est ravagée par la dysenterie en 1597; ici toutefois la cause principale doit être la situation particulière du collège anglais : cet établissement ne fut admis d'abord, en 1592, que « par délibération provisoire et conditionnelle »; les élèves suivirent les classes du collège wallon, et n'eurent pas professeurs spéciaux qu'à la rentrée de 1614 (D. L., p. 72). L'installation des nouveaux maîtres fut célébrée, nous apprend M. Mc. Cabe, par une représentation; mais il est vraisemblable qu'auparavant les Anglais prenaient part aux *Actiones* de l'autre collège; elles furent assez nombreuses alors : Dix-neuf en vingt ans (D. L., p. 498 sq.). Participèrent-ils encore aux sept représentations données entre 1617 et 1621 ? C'est douteux : ils éclipsaient, paraît-il, leurs condisciples wallons au point d'ameuter les jalousies locales (D. L., p. 72) : les Pères ne durent pas regretter la séparation ni chercher à l'atténuer, d'autant que les rapports entre les deux établissements paraissent avoir été parfois quelque peu tendus (D. L., p. 78).

A partir de 1622 chacun vit de sa propre vie, et c'est le collège anglais qui manifeste la plus grande activité dramatique : de 1622 à 1670, il donne dix représentations de plus que les wallons; onze fois il est seul à jouer durant toute l'année scolaire, tandis que six années seulement eurent des représentations wallonnes sans représentations anglaises. Quant au ralentissement qui se dessine dès 1671 et va toujours s'accentuant jusqu'au milieu du XVIII[e] siècle, on l'observe dans l'un et l'autre établissement. L'invasion et l'affreuse misère qui marquèrent la fin du règne de Louis XIV y furent sans doute pour quelque chose, mais le phénomène avait débuté trente ans plus tôt. Les changements du goût public auraient-ils éloigné les Pères de ces exercices qui n'avaient plus sur l'assistance le même pouvoir de propagande ? Les succès trop éclatants du théâtre profane, plus tard l'affaire du P. Caffaro les auraient-ils inquiétés au point de les amener à supprimer, graduellement et sans bruit, ces fêtes que d'aucuns accusaient d'inspirer l'amour coupable des spectacles ? Mais la cause initiale n'aurait-elle pas été quelques changements profonds provoqués par l'occupation française ?

La liste de M. Mc. Cabe nous donne le titre ou le sujet de 64 pièces : 26, sont des pièces historiques (dont 7 empruntées à l'histoire ancienne, 9, à l'histoire de Byzance, 4, au moyen-âge, 6, à l'histoire d'Angleterre) ; 22 mettent en scène des saints ou des martyrs; 13 autres sont empruntées, soit à la Bible (5), soit à la théologie (3), soit à la morale (5). A cette dernière catégorie doit être ajouté un Mystère de la Passion en forme de pantomime, en cinq journées : *L'Agonie au jardin, l'Arrestation, la Flagellation, le Couronnement, le Portement de croix, la Crucifixion.* Chacun de ces épisodes fut donné un dimanche du Carême de 1614, à cinq heures du soir, dans la Chapelle du collège, sur une plate-forme élevée, probablement derrière ou par-dessus l'autel.

Parmi les sujets empruntés à l'histoire d'Angleterre il faut signaler en particulier une tragédie *d'Henry VI*, jouée le 26 octobre 1623 et peut-être reprise le 16 août 1629 ; une autre (27 février 1642), sur le *Comte de Warwick*, mis à mort sous le règne d'Henry VII, et l'année suivante, une pièce d'actualité sur le « pitoyable état de l'Angleterre » (*Declamatio de statu calamitoso Angliae*, 30 octobre 1643) : la Révolution venait d'éclater.

Parmi les sujets empruntés à la vie des saints, il était naturel qu'on fît une place importante à ceux de l'Ordre lui-même : le 11 juin 1624, une tragédie, *Paulus Japanensis*, représente le martyre du P. Charles Spinola et de ses compagnons à Nagasaki (1622) ; le 7 février 1640, le centenaire de la Compagnie est célébré par un « drame héroïque », *Geminus Alcides* : ce « double Hercule », c'est Ignace de Loyola et François Xavier; puis, le 14 avril, par une pièce sur les Jésuites victimes des persécutions anglaises; une autre sur le P. Sylveira, martyrisé en Afrique du Sud, en 1651 et, pour clore la série, au mois d'août : *l'Hérésie vaincue* ou *Le Bienheureux Ignace, Fondateur de la Compagnie de Jésus* (*Haeresis triumphata, sive B. Ignatius Sodietatis Jesu Fundator*).

Si l'on compare à cette liste le répertoire du collège wallon (D. L., p. 497 à 500), qui donne pour la même période 66 titres, on trouve une quantité à peu près égale de pièces empruntées à la vie des saints; seulement ce ne sont pas les mêmes saints. Les saints locaux tiennent une place considérable :

Saint-Omer et Saint-Bertin ont inspiré six drames sur 22, plus du quart; au contraire les gloires de la Société sont célébrées avec beaucoup plus de discrétion : une *Conversion de saint François Xavier*, en décembre 1622, un drame sur *les Martyrs du Japon*, en 1628, et c'est à peu près tout. L'année 1640 ne se distingue pas chez les Wallons par d'exceptionnelles solennités.

Ils puisent bien plus souvent aux sources bibliques (13 pièces) et dans l'histoire ancienne, surtout dans l'histoire romaine, qui fournit 8 sujets sur 15; les pièces symboliques, destinées à l'enseignement religieux ou moral — voire même grammatical — sont également plus nombreuses : on en relève une dizaine; au contraire l'histoire moderne est à peu près dédaignée : elle n'est guère représentée — officiellement, si l'on peut dire — que par un ballet de *Saint Louis prisonnier*, dansé en 1749, et une tragédie sur le même sujet, jouée l'année suivante. Mas il faut dire que plus d'une fois, la tragédie pseudo-antique était une manière de pièce à clé, toute en allusions à des événements contemporains : en 1596, on joue *Mathatias ou le Courage des Macchabées;* mais Antiochus, c'est Henri IV, et Judas Macchabée, c'est le Cardinal Albert ; la *Judith*, jouée le 13 septembre 1639, célèbre en réalité « la délivrance de la ville par la Sainte Vierge en 1638 » ; les *Travaux d'Hercule* joués en 1637, pour la visite du gouverneur d'Artois, doivent probablement être rangés dans la même catégorie.

Ainsi les deux collèges, bien que dirigés par le même Ordre, paraissent animés d'un esprit assez différent : plus moderne, plus combatif, plus « propagandiste » chez les Anglais; plus humaniste et, peut-être, plus mondain chez les Wallons. Ce dernier trait se manifeste surtout dans les dernières années : de 1747 à 1751, on jouera six comédies : *le Grondeur, le Plaisant outré, le Petit Maître prétendu bel esprit, le Duelliste, l'Infatué des modes*. Concession — prudente certes — au goût du jour, mais concession tout de même; il semble qu'on était plus rigoriste dans l'autre maison. Assurément, il faudrait avant de rien affirmer, considérer de près la question et nous n'avons ni la place, ni les moyens de le faire; mais nous la signalons aux chercheurs, et nous remercions M. Mc. Cabe de nous avoir révélé les documents qui la posent.

CORRESPONDANCE

Nous extrayons d'une lettre de notre confrère, M. Ernest Lebègue, les lignes suivantes relatives à notre chronique de l'avant-dernier numéro sur Beaunoir et les recherches de Mlle Abott :

« Vous avez conjecturé avec raison que la lettre du fondé de pouvoirs de Beaunoir à Boursault ne pouvait être qu'antérieure au 11 juin et postérieure au décret du 19 janvier 1791. Mais, vous avez parlé, quelques lignes plus bas, de 1792. Boursault ne pouvait attendre jusque-là...

« Boursault dut s'entendre assez vite avec Beaunoir (ou son représentant) au sujet des droits d'auteur. J'ai noté des représentations de *Jérôme Pointu* les 8, 21, 26 juillet, 27 août, 15 octobre, 23 et 27 novembre, 3 et 30 décembre 1791...

« Mais voici qui n'est pas moins intéressant. J'ai dit que Boursault avait adressé au ministre de l'intérieur une requête pour qu'il lui fût permis d'ouvrir un théâtre consacré à des pièces traduites de l'étranger. Or quelqu'un l'avait devancé, et c'était — je ne sais si Mlle Abbott en a parlé — Beaunoir en personne, Beaunoir désireux de fournir des ressources aux « malheureux pensionnaires et créanciers du Théâtre Favart » qui se réunissaient à la troupe du Théâtre Feydeau.

Je compte revenir prochainement sur ce projet curieux. »

D'autre part, Mlle Abbott, nous écrit qu'elle se propose de reprendre et de compléter ses recherches sur Beaunoir et qu'elle serait reconnaissante à tous ses confrères qui voudraient bien lui signaler tous les détails intéressant ce curieux personnage. Entre autres, elle nous pose la question suivante :

« Il doit exister quelque part un manuscrit de Beaunoir donnant une liste complète de toutes ses pièces, avec d'intéressantes explications sur ces œuvres et leurs premières. Ce manuscrit se trouvait dans la bibliothèque d'un savant de Bruxelles, et fut volé, en même temps que beaucoup d'autres papiers, par les Allemands en 1914. Quelqu'un saurait-il ce que ce manuscrit serait devenu depuis? »

Mlle Alévy-Viala, qui prépare en ce moment une étude considérable sur l'histoire de la mise en scène, nous adresse, à propos de l'article sur le livre de M. Wollin, les réflexions suivantes, précieux supplément d'information :

« Si l'œuvre de Louis Desprez, graveur, n'est apprécié que d'un petit nombre de connaisseurs, l'activité de cet artiste, en tant que décorateur de théâtre, est, pour ainsi dire, inconnue en France. Le fait d'avoir, en 1777, abandonné définitivement le sol natal, pour entrer, peu après, au service du roi Gustave III de Suède, ne put qu'ajouter à l'obscurité à laquelle la profession de peintre de décors fut longtemps condamnés dans notre pays.

Les trois eaux fortes conservées au Musée de l'Opéra, décorations pour *La Reine Christine*, sont parmi les échantillons les plus caractéristiques de ses maquettes théâtrales; celle du IIIe acte évoque à s'y méprendre telles maquettes exécutées par Cicéri en 1822, pour *Alfred le grand*. La technique de Desprez, qui adoptera les procédés de l'aquatinte, rend encore plus frappante la ressemblance : Cicéri exécutait souvent ses projets au lavis, à l'encre de Chine, au bistre ou à la sépia. Trait commun encore, et non sans importance pour les destinées du décor d'histoire : dessinateur topographique, Desprez illustrera de dessins relevés sur place l'ouvrage de l'Abbé de Saint-Nom, *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile* (publication d'un genre nouveau dont la vogue commençait à se répandre), et Cicéri sera l'un des principaux collaborateurs du Baron Taylor, pour ses *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*.

Romantique, Desprez l'est assurément à la manière des Hubert Robert et des Laborde en quelques reproductions de « fabriques » antiques, mais aussi, par instants, nous le voyons déjà hanté par les mouvements violents d'une nature bafouée par les éléments en fureur. Cette aspiration n'est pas pour nous éloigner de l'art scénique : certaines compositions, telle une gravure représentant la grande éruption du Vésuve (8 août 1779), nous achemine vers les extraordinaires compositions du Diorama de Daguerre.

Sans être un artiste de premier plan (il a trop subi l'in-

fluence de gens comme Bibiena, comme G. B. Piranesi, dont il connu le fils Francesco) Desprez demeure néanmoins une attachante figure. L'examen de son œuvre paraît indispensable à toute étude quelque peu poussée sur la période de transition entre les formules décoratives académiques du XVIII[e] siècle finissant et les tentatives nouvelles pour reproduire sur scène les aspects tumultueux de la nature, l'exactitude historique des lieux d'action, l'animation plus vivante de la figuration théâtrale. »

Notre bulletin ne doit pas être un organe de polémique. Néanmoins, le secrétaire croit utile d'informer ses confrères qu'à titre personnel, il a protesté par lettre auprès de M. René Rocher, Directeur du Théâtre du Vieux Colombier, contre le sans-gêne de certains éléments du public et contre la regrettable complaisance des contrôleurs et ouvreuses à leur égard.

Le 8 octobre dernier, les « gens du bel-air », qui, pour agir galamment, ne sauraient arriver à l'heure, ont défilé, du fond de la salle aux premiers rangs des fauteuils, pendant tout le premier acte et la moitié du second.

Et, de leurs larges dos morguant les spectateurs,
Aux trois quarts de la salle ont caché les acteurs.

Dans les théâtres du même rang artistique — le premier — l'usage est établi maintenant (par égard pour les artistes autant que pour le public) de fermer les portes dès que le rideau se lève. Il serait souhaitable que cela devînt une règle générale, et fermement appliquée partout.

M. F.

APPEL AUX CHERCHEURS

(*Suite*)

Nous rappelons que cette rubrique est consacrée à signaler les villes où certains renseignements précis nous permettent d'affirmer qu'il s'y donna des représentations, sans que

jamais, à notre connaissance, leur vie théâtrale ait été étudiée Nous relevons ces indices dans l'espoir qu'ils pourraient amorcer des recherches fructueuses; aussi les recommandons-nous à l'attention de MM. les Archivistes et Membres des Sociétés Savantes s'intéressant à l'histoire locale.

Nous avons eu la joie de recevoir récemment quelques réponses : nous les publieons et commenterons comme nous avons fait pour les premières qui nous ont été adressées.

TARASCON. — Le 30 mai 1789, Mariette, chef de la troupe de Draguignan, écrit aux consuls du Puy, qu'il est sur le point de partir pour Tarascon (Arch. mun. Le Puy, FF 19).

TARBES. — Le 6 mai 1764, la municipalité de Tarbes transmet à celle d'Agen les explications des sieurs Couderc, Ducoudray et Mac-Mahon, comédiens, partis d'Agen en laissant des dettes. (F. Habasque, *Documents sur le théâtre à Agen*, p. 12.)

TOUL. — Vers 1767, M. de Stainville, Gouverneur, accorda aux comédiens de Nancy un privilège pour toute la province, à condition qu'ils joueraient « quelquefois » à Toul et à Lunéville (Ch. Pfister, *Pays Lorrain*, 1904, n° 7, p. 102). Cette clause fut-elle jamais exécutée ?

TOURS. — En 1698, l'agent diplomatique du roi de Suède à Paris entame des pourparlers avec une troupe stationnée à Tours (Fransen, *Comédiens Français en Hollande*, p. 145).

Le 9 avril 1772, Bienfay, chef de troupe, demande de Tours la salle d'Amiens pour l'hiver suivant (Arch. mun. Amiens, FF 1310).

Au début de 1774, une troupe Duménil joue à Tours; les directeurs « cèdent leurs actions » (?) à un successeur qui n'est pas nommé (Arch. Com.-Fr., Conflits prov., 1774).

En 1775, une troupe Noinville, « Comédiens ordinaires de Monsieur, frère du Roi », aurait joué à Tours (*Nouveau Spectateur*, 1er mai 1776, p. 157). Renseignement suspect.

Peu avant la Toussaint, en 1778, les actionnaires du théâ-

tre du Mans demandent la troupe Montansier-Neuville, qui jouait à Tours (R. Deschamps, *Le Théâtre du Mans*, p. 55). C'est la troupe qui joue à Chanteloup, du 4 au 6 octobre, *Le Tonnelier, les Trois Fermiers, les Deux Avares, les Chasseurs et la Laitière, l'Amoureux de quinze ans* (Saint-Aulaire, *Correspondance de Mme du Deffand*, t. III, p. 342 sq., lettres de l'Abbé Barthélemy, 5, 6 et 7 octobre).

En 1782, selon les mémoires de l'acteur J.-M. Bouilly (publiés en 1836), Tours aurait possédé une troupe remarquable : premiers rôle, Aufresne, Mlles Saint-Cyr et La Châtaigneraie; grandes livrées, Baptiste père; soubrettes, Mme Barroyer; financiers, Caumont (J.-M. Bouilly, *Mes Récapitulations*, t. I, p. 49).

Entre sa déconfiture de Bayonne (1780), et son engagement à Brest (1784), Mme Dorbigny aurait joué à Tours et à Dijon (Corre, *Une Actrice de Province*, p. 21).

Le 30 mai 1780, une troupe Touchain (Comédie et Opéra), débute au Mans, venant de Tours (R. Deschamps, *o. c.*, p. 56).

Le 10 avril 1785, Lenglé, régisseur d'une troupe Montansier (Opéra) joue à Tours, d'où il demande la salle d'Angers (Queruau-Lamerie, *Notice s. le th. d'Angers*, p. 75).

VALENCE. — En août 1755, la troupe de Lyon va jouer au « Camp de plaisance » à Valence (Vallas, *Un siècle de musique à Lyon*, p. 289). C'est au cours de ce voyage que Brizard (né en 1721) aurait remplacé au pied levé un acteur absent et aurait été engagé par la directrice, Mlle Destouches. M. Vallas pense que c'est une pure légende.

De Nantes, le 14 août 1773, Collot d'Herbois signale à Desroziers une bonne duègne, Sophie Auzou, « actuellement à Valence en Dauphiné » (A. Preux, *Mém. Soc. d'Agr. de Douai*, T. IX, 1866, p. 482).

Le 28 avril 1781, Grenier, directeur des spectacles de Grenoble, écrit à la municipalité de Colmar qu'il est à Valence pour un mois (Arch. mun. Colmar, GG Théâtre).

Le 5 juillet 1786, L. Garnier (probt. Luc Baptiste), premier violon et second maître de musique (sous-chef d'orchestre) au spectacle de Valence, demande la succession du maître de musique au collège de Lyon (Vallas, *o. c.*, Suppl. I).

La circulation des comédiens ayant été fort active dans la vallée du Rhône, il doit être possible de retrouver un plus grand nombre de passages à Valence, qui était une étape obligatoire des troupes nomades.

VERDUN. — Le 24 février 1770, la municipalité de Mâcon demande à celle de Verdun des renseignements sur une troupe qui s'y trouve. On répond le 10 mars :

« Comme nous n'avons point la police dans notre ville et que d'ailleurs nous prenons très peu d'intérêt à ce que sont ou ne sont pas les comédiens qui n'y viennent guère que pour la garnison, nous ne pouvons vous rendre aucun compte de la conduite, ni des mœurs de la troupe, qui est actuellement en cette ville. »

D'Hannetaire (*Observations s. l'art du Comédien*, 3e éd., 1774, p. 280) : « On joua l'hiver dernier à Verdun *la Partie de Chasse de Henri IV*, dont le public fut enchanté et vivement ému ». Les mots « *l'hiver dernier* » doivent bien désigner l'hiver 1773-74, car la pièce était encore interdite en 1772.

Le 20 Messidor an VI, Chanot (ou Charnot), demande de Verdun, au nom de comédiens en société, si la salle de Colmar est libre (Arch. mun. Colmar, Rk 35).

VERNEUIL. — Le 19 juillet 1788, Chevalier écrit de Verneuil-en-Perche (auj. dépt. de l'Eure), à la municipalité de Saint-Quentin :

« Ma société trop nombreuse et trop conséquente pour les talens et la mise pour des villes du genre de Verneuil et ne s'y étant rendue que pour profiter du passage des troupes envoyées dans la Bretagne me charge de vous demander votre suffrage pour nous rendre dans notre ville » (Lecoq, *Hist. du Théâtre de Saint-Quentin*, p. 85).

VIENNE. — Le 17 mai 1787, Merville, chef de troupe, retenu par le mauvais temps à Vienne en Dauphiné, informe les consuls du Puy qu'il compte se mettre en route « la semaine prochaine » (Arch. mun. Le Puy, FF 19).

La remarque faite à propos de Valence vaut également

pour toutes les villes de la vallée du Rhône : il est probable que des recherches dans toute cette région donneraient des résultats curieux et inattendus.

VILLENEUVE-SUR-YONNE. — Un privilège de trois ans accordé par le duc de Bourbon à Borsary, le 24 novembre 1784, l'autorise à jouer dans douze localités de Bourgogne et de Champagne, dont Villeneuve-le-Roi (Auj. Villeneuve-sur-Yonne) (Arch. dép. Marne, C 1769).

VITRY-LE-FRANÇOIS. — Le 2 novembre 1776, une troupe ayant comme « principaux acteurs » Leclair et Marigny débute à Vitry-le-François, où se trouve le régiment de Royal-Lorraine. Le 12 décembre, des difficultés éclatent avec ce régiment par suite du départ de deux acteurs (Arch. dép. Marne, C 1769).

Le privilège mentionné à l'art. Villeneuve-sur-Yonne, comprend également Vitry-le-François.

La troupe Sérigny, venant de Châlons-sur-Marne, séjourne à Vitry-le-François, du 20 juin au 25 juillet 1787 (Arch. mun. Colmar, GG Théâtre).

Impressions Pierre ANDRÉ, 244, Boulevard Raspail, Paris (14e)

ULLETIN DE LA SOCIETE
ES HISTORIENS DU THEATRE

PARAISSANT SIX FOIS PAR AN

Année. Nos 7-8 DÉCEMBRE 1937

ABRÉVIATIONS

A. dr. — Art dramatique.
Chr. — Christus.
F. — Figaro.
H. R. — Hispanic Review.
G. R. — Grande Revue.
H. L. F. — Revue d'Histoire littéraire de la France.
J. T. P. — Jeux, Tréteaux et Personnages.
M. F. — Mercure de France.
M. L. N. — Modern Language Notes.
N. R. — Nouvelle Revue.
N. Sp. — Nos Spectacles.
R. bl. — Revue bleue.
R. C. C. — Revue des Cours et Conférences.
R. D. M. — Revue des Deux Mondes.
R. F. — Revue de France.
R. F. B. — Revue Franco-Belge.
R. I. D. — Rivista Italiana del Dramma.
R. L. C. — Revue de Littérature comparée.
Sc. — Scénario.
T. — Temps.
T. A. M. — Theatre Art Monthly.
T. d. W. — Theater der Welt.
Th. W. — Theatre Workshop.
V. I. — Vie Intellectuelle.

I. BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

1. *Bulletin International du Théâtre* (Organe de la Société Universelle du Théâtre), Juillet 1937 : *L'activité théâtrale internationale*, Saison 1936-37.

Résumé de l'activité des théâtres dans les pays suivants : Allemagne, Angleterre, Autriche, Belgique, Bulgarie, Danemark, Egypte, Etats-Unis, France, Grèce, Hollande, Italie, Lettonie, Norvège, Pologne, Roumanie, Russie, Suède, Suisse, Tchécoslovaquie.

On peut regretter que ces articles ne soient pas établis sur un plan uniforme, et faisant mieux ressortir les échanges dramatiques entre nations. Si nous nous en tenons aux indications relevées dans ce répertoire, la production française aurait été représentée :

en Allemagne par *Fiston;*

en Belgique par *La Femme nue* (mise en opéra), et *Le Roi du Cirque;*

en Bulgarie par *Faust, Carmen, Lakmé, Manon, Topaze, Tartufe, Pile ou Face, Towaritch;*

en Egypte par *le Cid* et *Andromaque;*

aux Etats-Unis par *Towaritch* à New-York, par *L'Ecole des Maris* et *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* à Wesport (Conn.);

en Lettonie par *Hernani;*

en Norvège par *Mamselle Nitouche;*

en Pologne par *Les Pattes de Mouche, Le Messager, Le Mariage de Figaro, La Dame aux Camélias;*

en Roumanie par *L'Avare, le Carrosse du Saint-Sacrement, la Souriante Mme Beudet, la Brouille, la Fessée, Si j'étais Roi, Carmen, Manon, Fiston, Madame Sans-Gêne, Trois... Six... Neuf, le Cid;*

en Suisse par *Tartufe* (mis en opéra), *la Guerre de Troie n'aura pas lieu, Fric-frac, Dame Nature.*

Pendant la même période on signale à Paris la représentation de 11 pièces inspirées d'œuvres anglaises ou américaines (dont 3 pièces policières) ; 2 pièces d'origine espagnole, 2 d'origine russe, 1 d'origine italienne, 1 d'origine allemande (*Faust* au Théâtre Montparnasse).

2. Champion (Edouard). — *La Comédie Française* (Année 1936). Paris, Stock, 1937.

Aux éléments ordinaires se sont ajoutés : le répertoire des rôles de Marguerite Durand, Le Bargy, Desjardins, Gulthène; des études sur les tournées, la radiodiffusion, les galas; la Part en réserve, la mise à la retraite des sociétaires, le caractère juridique de la Comédie Française, avec un tableau chronologique des douzièmes et des notes sur les dernières présentations et mises en scènes.

3. Colette. — *La Jumelle noire*. Paris, Ferenczi, 1937.

Troisième série; chroniques dramatiques de la saison 1935/36.

4. *Uraufführungen in Deutschland* (T. d. W., Mai-juin, 1937, p. 336 à 339).

21 courtes notices (moins de 10 lignes en général) sur les pièces nouvelles représentées en Allemagne depuis janvier 1937 : Auteur, titre, analyse sommaire, date et lieu de représentation (ville et théâtre).

Uraufführungen in Schweiz (Ibid., p. 339), 6 notices.

Uraufführungen in Ungarn (Ibid., p. 340), 13 notices.

II. MUSÉES, COLLECTIONS, EXPOSITIONS

5. Lissim (Simon). — *Eine Französische Theaterausstellung in New-York* (T. d. W., Janv. 1937, p. 39 sq.).

Cette exposition, organisée par M. Simon Lissim, était consacrée au décor du théâtre moderne en France. Elle eut lieu au Museum of French Art, en même temps que l'exposition du théâtre anglais avait lieu à la New-York Public Library. Nous regrettons de ne pas avoir été mis à même de signaler la première comme nous avons signalé la seconde. Nul

n'est prophète en son pays, c'est une vérité, mais une *fâcheuse vérité.*

6. Hummel (Dr Walter). — *Marksteine der Geschichte der Internationalen Stiftung « Mozarteum » in Salzbourg.* Salzbourg, éditions du Mozarteum, 1936.

Annales du Mozarteum de 1918 à 1935.

« La fondation internationale du Mozarteum ne présente pas ici seulement un compte-rendu des efforts et de l'action de son organisation multiple. Elle donne aussi à l'historien du théâtre une vue très instructive de la « préhistoire » des représentations de Salzbourg, en faisant connaître le programme des fêtes mozartiennes de 1841 à 1914, et par là le développement de la conception même des festivités à qui Salzbourg doit aujourd'hui son importance universelle comme centre de fêtes. De précieuses indications sont données sur les personnalités intellectuelles de Salzbourg qui ont toujours repris cette idée et ont fini par la conduire à une magnifique réalisation.

Mais ce rapport contient aussi une partie, importante pour l'historien du théâtre comme pour le technicien de la scène, sur la section historique du Musée Mozart de Salzbourg (dans la maison natale de Mozart, Getreidegasse 9). En 1928, la grande représentation de *La Flûte Enchantée* donna le premier élan et un riche matériel (400 pièces dont 31 dioramas) pour ce musée historique du théâtre, qui devient en 1931 une section particulière du Musée Mozart (Mozart au théâtre). Il comprend aujourd'hui 900 pièces, dont 66 dioramas (33 pour *La Flûte Enchantée,* 13 pour *Don Juan,* dont 9 pour une seule et même scène). Si bien que la transformation du décor au cours du temps, sous l'influence des écoles les plus diverses, sous la direction de divers grands metteurs en scène, apparaît avec clarté. Plusieurs belles reproductions sont données dans le rapport : elles montrent la salle d'exposition de la collection et trois images, aussi instructives que rares de scènes d'opéras de Mozart. » (C. Schneider, T. d. W., mars 1937, p. 190).

7. Cohen (Gustave). — *Le Théâtre en France au Moyen-Age : Catalogue-guide illustré.* Paris, Denoël, 20 p., in-4°.

Ce catalogue de la section d'art théâtral médiéval à la classe III de l'Exposition de 1937, n'est pas seulement un état descriptif complet des pièces et documents présentés au public : c'est en même temps un exemple de méthode muséographique appliquée à l'histoire théâtrale. Précieux enseignement pour le moment où nous aurons enfin à Paris le Musée du Théâtre que la France se devrait de posséder depuis longtemps.

Nombreuses et fort belles reproductions.

8. *L'Art du Théâtre en Tchécoslovaquie.* Prague, Melantrich, 1937, 32 p., in-8°.

Cette luxueuse brochure, ornée d'une trentaine de reproductions, était gracieusement remise aux visiteurs de la section tchécoslovaque d edécoration théâtrale (Classe 70, Centre des Métiers). C'est la seule qui nous permette de conserver un souvenir matériel d'un fragment de cet ensemble touffu et vivant groupé autour du Théâtre d'Essai.

Une fois de plus, disons combien cette carence est regrettable; nul doute qu'un catalogue complet de cette section n'ait trouvé acheteurs. Du moins engageons vivement nos confrères à conserver avec soin ce catalogue tchécoslovaque; que s'ils ne désiraient pas le garder, le secrétaire accepterait avec une vive reconnaissance les exemplaires dont ils voudraient bien faire présent aux Archives de la société.

A la nomenclature des 178 pièces exposées s'ajoutent deux articles importants : ,

Miroslav Rutte (Président de l'Union dramatique Tchécoslovaque). — *Le Théâtre moderne en Tchécoslovaquie;*

Ferdinand Pujman (Régisseur au Théâtre National de Prague). — *L'Evolution stylistique de la mise en scène de l'opéra au Théâtre National de Prague.*

Notons enfin qu'une trentaine de ces maquettes (à peu près un sixième de l'ensemble) sont des mises en scène d'œuvres françaises.

9. Pratorius (Friedrich). — *Das deutsche Bühnenbild* (T. d. W.; Mars 1937, p. 138 à 142).

Avec deux reprod.; compte-rendu de l'exposition de décoration théâtrale ouverte à Berlin le 13 février 1937. Cette exposition comprenait une section rétrospective.

III. GÉNÉRALITÉS, ESTÉTIQUE ET PHILOSOPHIE DU THÉATRE

10. Gregor (Prof. Dr Joseph). — *Unser Programm* (T. d. W., Janvier 1937, p. 12 à 17).

Article liminaire de *Theater der Welt. Zeitschrift für die gesamte Theaterkultur.*

La « connaissance du théâtre » ne doit pas plus que la « connaissance de la littérature » se borner à la « philologie », à l'étude, insuffisante bien que nécessaire, des textes. Il faut « être attentif à ses liens avec la vie ». — Depuis quatre ans ce programme est celui de notre Société.

11. Bernanose (E. Georges). — *Mission du théâtre* (*Europe*, 15 octobre 1937, p. 214 à 223).

« Tous les grands dramaturges grecs étaient des initiés, les nôtres demain seront des philosophes. »

12. Jouvet (Louis). — *The profession of the producer* (T. A. M., Janvier 1937, p. 57 et 64).

Avec une phot. du décor de l'*Ecole des Femmes* à l'Athénée.

13. Rapoport (I). — *The Work of the actor* (Th. W., Oct.-Déc. 1936, p. 5 à 40).

14. Lazlo (Markus). — *Feinde des Theaters* (T. d. W., Janv. 1937, p. 41 à 46).

L'auteur est directeur de l'Opéra de Budapest. Selon lui, « le cinéma n'est pas l'ennemi du théâtre » : les deux ennemis véritables, « qui n'ont pas été créés par la colère divine, mais par le théâtre lui-même », ce sont le régisseur et la vedette; le pouvoir démesuré de l'un et de l'autre est le véritable responsable de la crise — commerciale et artistique — du théâtre. Le remède ? « Du grand art dans un petit théâtre, car l'art n'est jamais cher, la *mécanique* l'est toujours. »

(N. B. — Nous traduisons par *mécanique* le mot allemand *Technik* dont la simple transcription produirait une équivoque. Il est clair que, pour l'auteur, *Technik* c'est l'abus des moyens matériels, compliqués et ruineux, qui étouffent l'œuvre d'art. Il nous a semblé que le mot *mécanique* était encore le moins inapte à rendre cette intention).

15. Gregor (Prof. Dr Joseph). — *Luigi Pirandello, analytiker des Theaters* (T. d. W., Fév. 1937, p. 75 à 82).

En épigraphe, quelques lignes de « *Ce soir on improvise* », dont nous extrayons la phrase essentielle : « On ne veut pas comprendre que le théâtre est avant tout spectacle ; art, certes, mais vie aussi. »

16. Chancerel (Léon). — *Le Drame sacré* (A. dr., Mars-Avril 1937, p. 304 à 309).

Sévérité motivée contre certaines formes d'un théâtre pseudo-religieux, non moins choquant pour les vrais artistes que pour les vrais croyants.

17. Marcel (G.). — *Réflexion sur les exigences d'un théâtre chrétien* (V. I., 25 mars 1937).

18. Parvillez (Rév. P. de). — *Autour du théâtre chrétien* (N. Sp., Avril 1937).

Réponse à l'article précédent.

III (a). LÉGISLATION THÉATRALE

19. Olagnier (Paul). — *Le droit des artistes, interprètes et exécutants.* Paris, Librairie Générale de droit et de jurisprudence, 1937, 218 p. in-8°, avec index de noms.

Voir Bulletin de Janvier-Mars 1937, p. 3 à 8.

20. Siaud (Simon). — *La Comédie-Française, son histoire, son statut.* Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1936.

IV. CONSTRUCTION ET INSTALLATION

21. Mitchell (Lee). — *A new summer theatre* (T. A. M., Juin 1937, p. 490).

Avec phot. de la maquette d'un théâtre de jardin pour station thermale (White Sulphur Springs).

22. *Théâtre de Cour du château de Gripsholm (Suède)*; coupe et motifs décoratifs (T. A. M., Avril 1937, p. 299).

23. Tennant (P. F. D.). — *A Danish experimental theatre* (T. A. M., Avril 1937, p. 300).

La simplification de la salle et du dispositif de scène est nécessaire pour rétablir la communion (*intimacy*) entre l'auditeur et l'acteur. L'auditorium est formé ici de deux séries de gradins en hémicycle superposées sous une voûte paraboloïde dont l'axe est vertical. La maquette de ce dispositif, exposée pour la première fois à Copenhague en 1935, a figuré en 1937, au Centre des Métiers (Classe 70).

V. ECLAIRAGE, DÉCORATION ET MISE EN SCÈNE

24. Gordon-Craig (Edward). — *Licht auf der Strasse und Licht auf der Bühne* (T. d. W., Mai-Juin, 1937, p. 260 à 271).

Critique très vive des violences de l'éclairage électrique dans les villes et sur la scène. Une observation minutieuse des jeux de la lumière naturelle peut seule préserver de ces fautes le metteur en scène.

25. Oenslager (Donald). — *Scenery Then and Now.* New-York, 1936, 255 p., in-4.

Un des plus distingués des décorateurs américains présente une série de courts essais sur l'histoire de son métier depuis le temps des Grecs jusqu'au présent. Ce qu'il dit est toujours intelligent, bien écrit, quoi qu'un peu impressionniste. Les illustrations de ce beau livre comprennent grand nombre de croquis remarquables par l'auteur.

26. Brown (Gilmore) et Garwood (Alice). — *General Principles of Play Direction.* New-York, 1936, Samuel French, 190 p. in-12.

27. Strenkovsky (Serge). — *The Art of Make-Up.* New-York, 1937, 350 p. in-8.

28. Brown (John M.). — *The Art of Play going.* New-York, Norton, 1936.

29. Heylbut (Rose) et Gerber (Aimé). — *Backstage At the Opera.* New-York, 1937, 315 p. in-8.

30. Zakhava (B. E.). — *Principles of directing* (Th. W., Avril-Juillet 1937, p. 43 à 58).

31. Voogd (Marguerite). — *Gedanken über Regie* (T. d. W., Avril 1937, p. 207 à 210).

Interwiew de Gustave Gründgens, Intendant du Théâtre d'Etat de Prusse, à Berlin.

32. Stanislavski (Constantin). — *An Actor Prepares. Lessons in the Theory and Art of Acting*. New-York, 1936, 295 p., in-8.

33. Gielgud (John). — *An actor prepares: a comment on Stanislawski's method* (T. A. M., Janvier 1937, p. 31 à 35).

Avec 3 phot. sur la mise en scène de *Beaucoup de bruit pour rien*. Cet article ouvre la discussion sur cette « grammaire de l'acteur » qu'est le livre de Constantin Stanislawski. On en trouve la suite dans le numéro de février, p. 148 à 152 : opinions de Robert Sheerwood, Arnold Clusman, Norris Houghton.

34. Morton-Eustis. — *The actor attacks his part.* (T. A. M., Janvier 1937, p. 37 à 51 ; Février, p. 126 à 138; Mars, p. 227 à 235).

Série d'articles sur les procédés de travail des artistes célèbres de Broadway : Katharina Cornell (avec 9 phot. dans différents rôles et 16 dans le rôle de Candida); Ina Claire (avec 5 phot.); Meredith Burgess (avec 5 phot.); cette série est suivie de :

The singing actress attacks her part (Lotte Lehmann, avec 6 phot.; avril, p. 287 à 292).

The actor dancer attacks his part (Fred Astair, avec 8 phot. ou fragm. de films; mai, p. 371 à 374).

35. Gregor (Joseph). — *Messinscena della tragedia*

classica sul Teatro del Dioniso (R. I. D., Juillet 1937, p. 64 à 87).

Traduit par M. Paolo Milano. Avec pl.

36. England (Sylvia L.). — *An unrecognized document of French Renaissance staging* (*Transactions of the bibliographical Society* « *The Library* », p. 232 à 235). Londres, Septembre 1935.

Une traduction française de cet article a été donnée dans le *Bulletin de la Diana* (Montbrison, 1936, p. 191 à 193). Il commente une curieuse aquarelle du British Museum (Ms. Harl. 4385) représentant la mise en scène d'une pastourelle jouée à Montbrison, en 1588, pour fêter la victoire des ducs de Guise et de Mayenne sur les protestants.

Mlle England remarque dans cette image l'emploi de rideaux mobiles s'ouvrant latéralement; l'existence d'une rampe, fort primitive, il est vrai, constituée par six gros cierges plantés au bord de la scène. Ces dispositifs, qui ne furent employés régulièrement qu'un siècle plus tard, environ, étaient donc connus dès la fin du xvi[e] siècle.

37. Fournier (P. L.). — *Tricentenaire du Cid, notes de mise en scène* (N. Sp., Novembre 1936).

38. Appia (Adolphe). — *The Staging of Tristan and Isolde* (Th. W., Avril-Juillet 1937, p. 71 sq.).

Traduction avec notes critiques par M. Lee Simonson.

39. Perchan (Prof. Emil). — *Das Bühnland Romeos und Juliens* (T. d. W.; Fév. 1937, p. 87 à 89).

Tentatives faites depuis dix ans pour situer le drame de Shakespeare au pays de l'amour, « du côté de Nullepart ou de Partout ». Quatre curieuses reproductions des décors du Prof. E. Perchan pour le Burgtheâter de Vienne (1936).

40. Nagy (Elemir). — *Eine Inszenierung von Shakespeares « Sommernachtstraum »* (T. d. W., Mars 1937, p. 181 à 185).

Avec 8 reprod. — L'auteur est élève de Max Reinhardt; les maquettes de sa mise en scène ont figuré à l'exposition d'art théâtral de Vienne 1936, et sont maintenant conservées à la Bibliothèque Nationale de Vienne.

Description du décor du 1er acte, curieusement transformable; de la forêt, monté sur scène tournante; de la poétique disparition du décor et des personnages à la fin de la pièce.

41. Barton (Lucy). — *Historic Costume of the Stage.* New-York, 1936, 605 p. in-4°.

De 4000 avant J.-C. à 1914.

42. Taschme. — *Die Masken der Gegenwart* (T. d. W., Avril 1937, p. 204 à 206).

Sur l'esthétique du masque dans le théâtre contemporain et sur la formation du modeleur de masques.

43. Golomshtok. — *African sculpture and plays on ritual* (T. A. M., Mai 1937, p. 401 à 406).

Curieuses phot. de masques fétiches.

V. *a.* DÉCLAMATION ET PÉDAGOGIE DRAMATIQUE

44. Carter (Jean) et Ogden (Jess). — *The play Book.* New-York, 1937, in-12.

Traité élémentaire de la technique de la mise en scène.

45. Halstead (W. P.). — *Stage Management for the Amateur.* New-York, 1937, 260 p. in-8.

46. Heffner (Hubert C.), Selden (Samuel) et Sellman (Hunton). — *Modern Theatre Practice, a Handbook for Non-Professionnals*. New-Yrok, Crofts et C°, 1935.

47. Bing (Suzanne) et Savry (Albert). — *Comment se maquiller; conseils à l'usage des jeunes et débutants* (J. T. P., n° 69, 15 Mai 1937).

Vingt pages de conseils techniques, donnés par des artistes qualifiés, dans un esprit qui rehausse singulièrement les prescriptions matérielles, et dont voici un exemple.

Recommandant à l'acteur, pour des raisons toutes pratiques, de se mettre en peignoir pour « faire sa tête », les auteurs ajoutent : « Faisons cette confidence pour ceux qui aiment vraiment le théâtre que cet intervalle, cette neutralité — ayant dépouillé le vêtement qui vous est personnel, pendant que se prépare, que prend figure le personnage qui tout à l'heure recevra de son costume un corps, — est bien favorable au recueillement particulier qui doit précéder la création. Ce sont de bien grands mots, direz-vous, à propos d'un divertissement. C'est que le théâtre est une bien grande chose, et que ce divertissement auquel vous avez convié des spectateurs, il n'est pas douteux que vous lui accordiez un tout petit peu de sérieux et ne désiriez lui attacher de la qualité. »

48. Holzmeister (Prof. Dr. Clemens). — *Die Meisterschule für szenische Kunst an der Akademie der bildenden Kunste in Wien* (T. d. W., Janv. 1937, p. 17 à 22).

L'art scénique est défini par l'auteur : « Le processus créateur qui développe dans l'espace de la scène l'œuvre d'art poétique ou poético-musicale du dramaturge. » La complication croissante de la technique théâtrale a fait perdre de vue l'unité et le caractère purement artistique de cette création.

L'enseignement de la nouvelle école est réparti sur deux années et comprend des leçons sur l'architecture théâtrale,

sur la mise en scène, la régie et l'histoire de l'art scénique; la seconde année est consacrée surtout aux travaux de maîtrise (Meisterarbeit) exigés des candidats au diplôme On trouvera à la fin de l'article le plan d'études détaillé.

VII. MÉMOIRES, CORRESPONDANCES, BIOGRAPHIES

49. Collas (Georges). — *Richelieu et le Cid* (H. L. F., Octobre-Décembre 1936, p. 568 à 572).

Contrairement à l'opinion de M. Louis Batiffol, la persécution du *Cid* ne serait nullement une légende et les apostilles du Cardinal en marge des *Sentimens de l'Académie* ne montrent aucune velléité d'indulgence. Mais Corneille prit pour animosité personnelle ce qui était seulement querelle doctrinale : le chef-d'œuvre « irrégulier », applaudi par le parterre malgré les doctes, choquait l'autoritarisme littéraire de Richelieu.

50. Cottier (Elie). — *Le comédien auvergnat Montdory, introducteur et interprète de Corneille*. Clermont-Ferrand, Mont-Louis, 265 p. in-8°, ill.

Ce volume nous est parvenu trop tard pour que nous puissions en rendre compte dans notre *bulletin* : nous ne manquerons pas de le faire dans un très prochain numéro, car ce travail soigneux et solide appelle quantité de remarques importantes sur les méthodes et les possibilités de l'histoire théâtrale.

51. Melese (Pierre). — *Un Homme de Lettres au temps du Grand Roi : Donneau de Visé, Fondateur du « Mercure Galant »*. Paris, Droz, 260 p. pet. in-8°

Avec tableau chronologique et bibliographie. V. notre n° de janvier-mars 1937, p. 14.

52. Mongredien (Georges). — *Le fondateur du « Mercure Galant », Jean Donneau de Visé. Documents inédits* (M. F., 1er Oct. 1937, p. 89 à 116).

« Cet article, déclare M. Mongrédien, était écrit lorsque parut à la librairie Droz l'ouvrage de M. Pierre Mélèse sur Donneau de Visé. On consultera avec fruit cette excellente étude littéraire; les documents inédits cités par nous n'ayant pas été utilisés par M. Pierre Mélèse, cette étude complètera utilement celle de notre confrère, spécialiste averti de l'histoire du théâtre du XVIIe siècle. »

Ces documents inédits ont été, pour la plupart, tirés du Cabinet des Titres de notre Bibliothèque Nationale. Ils ont permis à M. Mongrédien de reconstituer la généalogie complète et détaillée des Donneau pendant cinq générations. « Famille considérable », disait M. Mélèse : l'article de M. Mongrédien nous autorise à dire : famille influente, par son nombre et la forte proportion de gens en place. L'arriviste Jean Donneau a certainement joué du cousinage pour parvenir.

Signalons une divergence, légère mais non négligeable, entre les deux historiens : selon M. Mélèse, Jean Donneau était le fils cadet d'Antoine Donneau et de Claude Gaboury, dont le fils aîné s'appelait Jacques; selon M. Mongrédien, Jean était l'aîné. Par suite M. Mongrédien se demande pourquoi ce fils d'une famille de fort vaillants soldats ne suivit pas également la carrière des armes; M. Mélèse pense que la situation de cadet destinait Jean à l'état ecclésiastique et à la médiocrité : ce serait la raison qui lui aurait fait prendre le parti de la littérature.

Ce n'est pas ici le lieu de discuter ce problème; nous nous bornerons à le poser, mais le *Bulletin* accueillerait bien volontiers toutes les remarques de nos confrères à ce sujet.

53. Landormy (Paul). — *Un anniversaire : J.-B. Lully* (T., 14 Mai 1937).

Comme les fondateurs de l'opéra italien, dont les intentions avaient été si vite abandonnées par leurs successeurs, Lully cherche une façon de chanter toute voisine de la parole.

Il imite, en musique, la façon dont les grands acteurs du temps déclamaient Racine et Corneille.

54. Cavallucci (Giacomo). — *Fatouville, auteur dramatique* (H. L. F., Oct.-Déc. 1936, p. 481 à 512).

Ce magistrat normand serait l'auteur d'un certain nombre de comédies insérées dans le *Théâtre Italien* de Gherardi. Contrairement à ce qu'ont répété les biographes, il ne s'appelait pas Nolant de Fatouville, mais Anne Mauduit, sieur de Fatouville (ou Fatonville ?) La Bataille; il n'était pas conseiller au Parlement de Rouen, mais conseiller à la Cour des Aides, où il avait succédé à Pierre Mauduit son père, le 27 mars 1682. Il mourut avant le 2 septembre 1715; on ne sait rien de plus sur lui, sinon qu'il fut l'ami de Régnard. Il écrivait probablement sous le pseudonyme de Darennes, mentionné dans le privilège d'*Arlequin Procureur* (17 décembre 1683), ce qui expliquerait que Gherardi le désigne simplement par D...; rien n'autorise à croire qu'il ait été l'auteur de *la Fausse Prude*, la comédie qui amena, en 1697, l'expulsion des Comédiens italiens.

55. Abbott (E. B.). — *Robineau de Beaunoir* (H. L. F., Janv.-Juin 1936).

V. Bulletin, I-2 de 1937, p. 9.

56. Hahn (Reynaldo). — *Avant « l'Enlèvement au Sérail »* (F., 17 Fév. 1937).

Renseignements documentaires sur la composition et les premières représentations (très orageuses) de l'œuvre de Mozart.

57. Kunz-Aubert (Ulysse). — *Le Comédien Aufresne* 1728-1801. Genève, Jullien, et Paris, Droz, 1937. XV-153 p. in-8°; ill.

Voir *Bulletin* de Juillet-Septembre, p. 77.

58. Michel (F.). — *Stendhal renonce au théâtre. Une lettre à Mérimée* (Divan, Juin 1936).

59. Royer (Louis). — *Nouvelles précisions sur les derniers projets dramatiques de Stendhal* (Divan, Juillet-Août 1936).

60. Dorval (Marie). — *Lettres inédites à Jules Sandeau* (R. F., 1er Janv. 1937).

Introduction de Francis Ambrière. Cette correspondance commence en 1838.

61. Aubry (C. Jean). — *Centenaire de la Malibran* (R. P., 15 Sept. 1936, p. 453 à 461).

62. Glaesener (Henri). — *Un Projet matrimonial d'Emile Augier* (H. L. F., Juillet-Sept. 1936, p. 420 à 429).

Des documents inédits provenant du Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Royale de Bruxelles, nous révèlent la réaction d'Augier en face d'une méchanceté de Fiorentino, directeur du *Corsaire*. Il est malheureusement difficile de situer avec précision, entre 1855 et 1863, cette histoire d'un mariage tardif — et manqué. Elle a cependant quelque intérêt, car elle pourrait coïncider avec le changement d'attitude qu'on observe chez Augier à partir de 1857 : il paraît s'acheminer alors, dit M. Glaesener, « vers une autre conception du mariage et des obligations qu'il implique. On dirait même qu'il se plaît dans certaines pièces à accumuler tous les défauts et toutes les tares sur la tête des femmes mariées ».

63. Wagner (Richard). — *Die Briefe an Judith Gautier*, p. p. Willi Schuch. Erlenbach-Zurich, Rotapfel, 1936.

64. Prodhomme (J.-G.). — *L'Affaire Lohengrin* (1887) (T., 13 Mai 1937).

Tentatives infructueuses de Carvalho, Pasdeloup, Escudier, pour jouer Wagner à Paris; Lamoureux, ayant projeté de jouer *Lohengrin* à l'Eden-Théâtre, déchaîne, dès mars 1887, une violente campagne de presse. L'incident Schnaebelé (22 avril 1887) ne contribue guère à pacifier les esprits. La première eut lieu le 3 mai et fut « une victoire »; mais, le 5, devant les manifestations tumultueuses de la rue Auber, Lamoureux renonçait à donner une seconde représentation. Une brochure du temps insinue que Saint-Saens n'était peut-être pas étranger à cette agitation. *Lohengrin* ne fut représenté qu'en 1891, non sans difficultés d'ailleurs; mais « la volonté formelle du gouvernement » (Ministère Freycinet, Léon Bourgeois à l'Instr. Publ.) eut le dernier mot.

65. Corsi (Mario). — *Tamagno*. Milan 1937.

66. Mazzoni (Ofelia). — *Der Lebensabend der Eleonora Duse*. Locarno. Verbano, 110 p.

67. Berger (Gisela V.). — *Auguste Wilbrandt-Baudius* (T. d. W., Mai-Juin 1937, p. 332 sq.).

Notice nécrologique sur la célèbre actrice viennoise, née à Leipzig le 1er juin 1843, mort le 31 mars 1937. Elle joua jusqu'à 90 ans et interpréta, à Vienne, plusieurs traductions d'œuvres dramatiques françaises.

68. Gielgud (Jonh). — *An artist's Apprentireship, Chapters from an autobiography* (T. A. M., Mai 1937, p. 357 à 370; Juin, p. 453 à 460).

Le premier article concerne les années 1904 à 1928, le second les années 1929 et 30.

69. Nijinsky (Romola). — *The Diary of Vaslav Nijinsky*, edited by. New-York. 1937, 187 p. in-8°.

70. Nemirovitch-Dantchenko (Vladimir). — *My Life in the Russian Theater*. Boston, 1936, 358 p. gr. in-8°.

71. Bandler (Rudolf). — *Lachendes Theater. Lustiges Allerlei*. Prague, 1937.

Sorte d'*ana* sur le monde des théâtres et sur Wagner en particulier.

VII. *a*. HISTOIRE DES ÉTABLISSEMENTS

72. Wogue (Jules). — *La Comédie Française il y a cent ans; une expérience de système directorial* (R. F., 1er Déc. 1936).

VII. *b*. ICONOGRAPHIE

73. Fleischmann (Benno). — *Daumier und das Theater* (T. d. W., Fév. 1937, p. 119 à 121).

A propos de l'exposition à l'Albertina de Vienne. Signale avec justice la grande importance historique des caricatures de Daumier relative à la vie théâtrale.

VIII. HISTOIRE DES THÈMES ET DES PERSONNAGES

74. Turcotte (S.-J.). — *Les Gens d'affaires sur la scène française de* 1870 *à* 1914. Paris, Nizet et Bastard, 226 p. in-8°.

Livre assez confus, dont l'auteur ne parvient pas à définir nettement ce qu'il entend par « gens d'affaires », ni à justifier le découpage de la période qu'il étudie. On y trouvera

néanmoins une grande quantité de matériaux utilisables, pour qui voudrait reprendre cette enquête sur des bases historiques plus solides.

75. Tomlison (W.-E.). — *Der Herodes-Charakter in englischen Drama.* Leipzig, Maver et Müller, 1936.

VIII *a.* HISTOIRE DES GENRES

76. Kruuse (Jens). — *Det følsomme Drama* (Le Drame sentimental). Copenhague, 1934, 383 p. in-8°.

Nous avons eu connaissance de cet ouvrage seulement par le compte-rendu de M. A. Jolivet (R. L. C., Avril-Juin 1937). M. Kruuse y soulève une discussion très importante.

« Il rejette, écrit M. Jolivet, l'expression de *drame bourgeois* et s'inscrit en faux contre la théorie d'après laquelle l'importance naissante de la bourgeoisie et son désir d'avoir un théâtre à son image auraient exercé une influence primordiale sur la formation du nouvel idéal dramatique. »

M. Kruuse s'élève ainsi, non pas contre la « théorie », mais contre une des « conclusions » de Félix Gaiffe dans son livre sur *le Drame en France.* Nous n'avons pas à prendre parti : soulignons seulement l'intérêt capital d'un pareil débat.

77. Guiet (R.). — *L'évolution d'un genre : le livret d'opéra en France, de Gluck à la Révolution* (1774-1793). Smith College Studies, Northampton (Mass.), 1936.

V. *Bulletin* I-2 de 1937, p. II.

78. Van der Vat (D.-G.). — *The Fabulous opera. A study of continuity in French and English Poetry of the XIX th. Century.*

IX. ETUDES CRITIQUES

1. THÉATRE ANTIQUE

79. Hofer-Heilsberg (A.). — *Ein Keilschrifttext, der älteste Mimus der Weltliteratur* (T. d. W., Mars et Avril 1937, p. 135 à 161 et 216 à 226).

Traduction d'un texte cunéiforme du Musée de Berlin : c'est un dialogue strophique entre un maître fort indécis et un serviteur qui toujours approuve ses résolutions contradictoires, avec de bonnes raisons à l'appui. Cette espèce de lazzi se répète six fois.

80. Gregor (Prof. Dr. Joseph). — *Messinscena della tragedia classica sul teatro del Dioniso* (R. I. D., Juillet 1937, p. 64 à 87).

Avec reprod. — Trad. p. Paolo Milano.

81. Gherardi (Gherardo). — « *Edipe Re* » *a Sabratha* (Sc., Avril 1937, p. 166).

Avec 3 phot. documentaires.

82. Bignone (Ettore). — *L'Antigone di Sofocle* (R. I. D., Juillet 1937, p. 13 à 31).

83. Mattei (Rodolfo). — *La politica nel teatro romano* (R. I. D., Mars à Septembre 1937).

I. Tragédie presenechiana. — II. La tragedia senechania. — III. La tragedia post-senechiana. — IV. La commedia pre e post-plautina.

2. MOYEN AGE

84. Wright (E.-A.). — *The Dissemination Of the Liturgical Drama in France*. Bryn Mawr (Pensylvanie), 1936, 201 p. in-8°.

4. XVII[e] SIÈCLE

85. Reese-Reese (Helen). — *La Mesnardière's Poétique* (1639) : *Sources and Dramatic Theories*. Baltimore, 1937, 240 p. in-8°.

86. Carrington-Lancaster (Henry). — *A History of French Dramatic literature in the seventeenth Century*. Part III : *The Period of Molière*, 1652-1672. Baltimore, Johns Hopkins Press, et Paris, Belles-Lettres, 1936, 2 vol. in-8°.

Ces volumes forment les tomes V et VI du grand ouvrage dont les deux premières parties ont paru en 1929 et 1932. Il est consacré à ces vingt années d'importance capitale qui virent le déclin de Corneille, les débuts de Racine et toute l'activité de Molière.

Bien que le théâtre français tende alors à s'affranchir de l'influence étrangère, les points de contact restent nombreux : on trouvera dans ces tomes de précieuses indications sur les sources italiennes et surtout espagnoles, auxquelles ont puisé les auteurs dramatiques de ce temps.

87. Giraud (Victor). — *Molière à travers son œuvre* (R. D. M., 15 Août 1936).

88. Henriot (Emile). — *La Nouvelle Querelle de l'Ecole des Femmes* (T., 2 Juin 1936).

89. Talamon (R.). — *La Marquise du Bourgeois Gentilhomme* (M. L. N., 1935, p. 369 à 375).

90. Prévost (Marcel). — *Sur le Tartuffe* (R. F., 15 Janvier 1936).

91. Amico (Silvio d'). — *Ipocriti di commedia* (R. I. D., Juillet 1937, p. 32 à 52).

La *Tartufe* et ses rapports avec la comédie italienne.

91. Monot (Emile). — *Molière avant Molière; un Alceste avant le « Misanthrope »* (Mém. Soc. d'Emul. Jura, 1936).

Cet Alceste serait François de Molière, dont J.-B. Poquelin aurait pris le nom comme pseudonyme de théâtre, et dont les lettres, publiées en 1633, font penser au caractère d'Alceste.

93. Ludwig (Karl). — *Jean Racine.* Vienne (Autriche), Franz Leo et C°, 1937.

94. Lebègue (Raymond). — *Une représentation d'Athalie en* 1658 (R. bl., 16 Mai 1936).

Analogies avec l'*Athalie* de Racine.

95. Jamati (G.). — *La querelle du Joueur; Regnard et Dufresny.* Paris, 1936, 160 p. in-8°.

5. XVIII[e] SIÈCLE

96. Borgerhoff (E.-B.-O.). — *The Evolution of Liberal Theory and Practice in the French Theatre,* 1680-1757. Princeton (New-Jersey), 1936, 117 p. in-8°.

97. Brenner (C.-D.). — A : *Le Développement du proverbe dramatique en France et sa vogue au* XVIII[e] *siècle.* Berkeley (Californie), 1937, 56 p. in-8°.

Le proverbe au XVII[e] siècle; Collé; Carmontelle; le « proverbe éducatif », et le proverbe pour scènes publiques; après la Révolution.

Nombreuses indications, souvent inédites, sur le théâtre de société au XVIII[e] siècle. Plusieurs intéressantes suggestions sur les recherches nouvelles que le sujet mériterait de provoquer.

B : *Some notes on Volange and Janot* (M. L. N., 1935, p. 18 à 20).

98. Rowe (C.-G.). — *A Forgotten Disciple of Molière : Jean-Fr. Cailhava d'Estandoux.* Urbana (Illinois), 1936, 12 p. in-8°.

Résumé d'une dissertation doctorale.

XIX^e^ et XX^e^ SIÈCLES

99. Roederer (S. A.). — *Balzac et le théâtre* (G. R., Janv. 1936).

100. England Sylvia). — « *Le Gendre d'un Millionnaire* » *first sketch of* « *Un Beau Mariage* » (H. L. F., Juillet-Sept. 1936, p. 407 à 414).

Il y a, entre *Un Beau Mariage* d'Augier (1859) et *Le Gendre d'un Millionnaire* de Léonce et Moléri (1845), une ressemblance évidente; d'autre part Augier ne pouvait pas ignorer la pièce de ses prédécesseurs, jouée au Théâtre Français neuf mois seulement avant *Un Homme de Bien* (novembre 1845). Montégut, au lendemain de la première, indiquait, comme source de *Un Beau Mariage*, une nouvelle d'Amédée Achard : *Maurice de Treuil*, publiée en 1857 ; mais il se pourrait qu'Amédée Achard se fût inspiré lui-même du *Gendre d'un Millionnaire*.

101. Taylor (F.-A.). — *The theatre of Alexandre Dumas fils.* Londres et New-York, 1937.

102. Fredrick (Edna P.). — *L'Eté de la Saint-Martin* (de Ludovic Halévy) et *le Consentement forcé* (M. L. N., 1935, p. 21 à 24).

103. Drougard (E.). — *L'Axel de Villiers de l'Isle-Adam, son fondement historique* (N. R., 1^er^ Mars 1936).

104. Drougard (E.). — *Les sources d'Axel* (H. L. F., Oct.-Déc. 1936, p. 551 à 567).

Cet article, qui appelle une suite, étudie seulement les « sources générales », ayant rapport à l'ensemble du drame : situation personnelle de Villiers de l'Isle-Adam, influence du catholicisme, de l'occultisme, de Hegel et de Schopenhauer, de Victor Hugo, de Goethe et surtout de Wagner; les deux séjours de Villiers à Tribschen déterminèrent probablement « le groupement et la cristallisation des éléments personnels ».

105. Hobart (Ryland). — *The Sources of the Plays of Edmond Rostand*. New-York, 1936, 169 p. in-12.

106. Talamon (R.). — *Porto-Riche et Rostand* (M. L. N., 1935, p. 446 à 451).

107. Grubbs (H.-A.). — *Alfred Jarry's theories of dramatic technique* (R. R., 1935, p. 340 à 345).

108. Seillière (Baron Ernest). — *L'Evolution morale dans le théâtre d'Henri Bataille*. Paris, Boivin, 1936, 152 p. in-8°.

Ce livre continue la série des travaux de l'auteur sur, ou plutôt contre le romantisme. L'historien le lira comme les précédents, avec la même attention réservée et prudente.

109. Kurz (Harry). — *The French Drama in the past Decade* (Books abroad, X, 4, 1936).

110. Cote (Léon). — *Henri Ghéon ou la renaissance du théâtre chrétien* (Chr., 21 Mai 1937).

111. Ghéon (Henri). — *Préface inédite au « Pauvre sous l'escalier »* (V. I., 25 Avril 1937).

Le Pauvre sous l'escalier a été représenté en 1921 au Vieux Colombier.

X. THÉATRES DE PROVINCE

112. Mac Cabe (William H.). — *The Play-List of the English College of St. Omers* (R. L. C., Avril-Juin 1937, p. 355 à 375).

Voir notre précédent *bulletin*, p. 85 à 89.

113. Foltzer (A.). — *Les origines du théâtre à Bayonne jusqu'en 1789*. (*Au temps jadis de Bayonne*, 2e série, p. 113 à 140). Bayonne, 1936, in-8°.

Ce travail, fort bien documenté, complète l'ouvrage, ancien déjà, d'Ed. Ducéré; il fait connaître un grand nombre de faits et de documents nouveaux, notamment sur la question, si confuse encore, de la circulation des troupes. On ne regrettera pas que ces pages se trouvent au milieu d'autres articles d'histoire locale: on peut de la sorte connaître un peu l'esprit général de la population, et ce n'est pas inutile pour comprendre ses préférences dramatiques.

THEATRES ETRANGERS

1. THEATRES DE LANGUE FRANÇAISE

114. Borgi (Marcel). — *Le théâtre du baron Louis de Vaux. Contribution à l'histoire du théâtre en Belgique au* XVIIIe *siècle* (R. F. B., Janvier 1936).

115. Solvay (Lucien). — *Le théâtre belge d'expression française depuis* 1830 (R. B., 15 avril et 1er Mai 1936).

2. THEATRES DE LANGUE ALLEMANDE

116. Hartlieb (Hans). — *Deutschlands erster Theaterbau.* Berlin et Leipzig, 1936.

Histoire de la vie théâtrale et des comédiens anglais sous le margrave de Hesse Cassel. C'est de 1593 à 1613 que les comédiens anglais jouent à Cassel, où la construction de la salle de spectacles, la première qui ait été construite en Allemagne, est entreprise en 1603.

117. Satori-Neumann (Bruno Ch.). — *Dreihundert Jahre berufsständiges Theater in Elbing*, T. I (1603-1846), Dantzig, 1936.

Ouvrage précédent du même auteur : *Die Frühzeit des Weimarischen Hoftheaters unter Goethes Leitung* (1791-98). Gesellschaft für Theatergeschichte, vol. 31, 1922, 312 p. in-8°.

118. Aikin-Smith (Betsy). — *Comedy in Germany in the First Half of the Eighteenth Century.* New-York, 1936, 122 p. in-8°.

119. Mehrbach Paul-Alfred). — *Jubiläum des Staatlichen Schauspielhauses Berlin* (1786-1936) (T. d. W., Fév. 1937, p. 117 à 119).

Résumé succinct de l'histoire du Théâtre de Berlin, depuis la mort de Frédéric II et la nomination de Dobbelin comme directeur du Théâtre National (5 décembre 1786).

120. Koeppen (Arnold). — *Geschichte des Schwedter Hoftheaters* (1771-1788). Schwedt, F. Schultz, 1936.

Ce petit théâtre, construit par le margrave Frédéric-Henri de Brandebourg-Schwedt, ne survécut pas à son créateur, le margraviat ayant été réuni à la Prusse. On y joua surtout des pièces allemandes, mais aussi des traductions d'opéras-comiques français.

121. Lasher-Schlitt (Dorothy). — *Grillparzer's Attitude toward the Jews*. New-York, l'auteur, 1936, 128 p. in-8.

122. Perchan (Emile). — *Wilhelm II und die szenische Kunst* (T. d. W., Mai-Juin 1937, p. 294 à 297).

Avec 7 phot. Curieux documents psychologiques, sans plus. Personne ne s'étonnera sans doute que le dernier des Hohenzollern se soit mêlé de mise en scène, et que son activité en ce domaine ne présente pas le moindre intérêt.

123. Muhr. — *Werner Krausz. Das Schicksal auf der Bühne*. Berlin, Frundsberg, 1937.

124. Raupp (Wilhelm). — *Max von Schilling. Der Kampf eines deutschen Künstlers*. Hambourg, Hanseatische Verlagsanstalt, 1935.

Etude sur un compositeur allemand de l'époque post-wagnérienne et contribution à l'histoire moderne de l'opéra.

125. Oppenheiner (Dr. Félix Freiherr von). — *Ferdinand v. Saar, Hugo v. Hoffmannsthal und Albert v. Trentini* (T. d. W., Fév. 1937, p. 71 à 74).

Souvenirs personnels évoqués, le 9 décembre 1936, à l'occasion d'une réunion organisée par le Ministère de l'Instruction Publique de Vienne.

126. Czokor Franz Theodor). — *Das Drama in dieser Zeit* (T. d. W., Avril 1937, p. 195 à 200).

Sur les dramaturges allemands contemporains et les tendances actuelles de leur théâtre.

127. Merbach Paul Alfred). — *Die Berliner Bühne in November*, 1936 (T. d. W., Janv. 1937, p. 22 à 27).

128. Vielhaber (Gerd). — *Deutsches Theater auszerhalb Berlin* (T. d. W., Avril 1937, p. 226).

Activité des théâtres régionaux pendant les cinq derniers mois.

129. Steffen (Albert). — *Festspiele am Goetheanum in Dornach* (T. d. W., Mai-Juin 1937).

130. Steiner (Marie). — *Aus dem Geleitwort zu dem « Faust ». Programmheft der Goetheanum-Festaufführungen* (T. d. W., Mai-Juin 1937, p. 345 à 348; avec 4 phot.).

131. Schneider (Constantin). — *Rückblick auf das vergangene Opernjahr. Oesterreich. Deutsches Reich* (T. d. W., Mai-Juin 1937, p. 305 à 308).

132. Bohe (Walter). — *Richard Wagner im Spiegel der Wiener Presse*. Würtzbourg, Konrad Tritsch, 1936.

Dépouillement d'un nombre considérable de gazettes viennoises : contribution importante à la biographie de Wagner et à l'histoire de la critique viennoise.

133. Stefan (Paul). — *Neuigkeiten der Wiener Theatersaison* (T. d. W., Mai-Juin 1937, p. 315 à 317).

134. Ellmar (Paul). — *Das Schauspielhaus Zürich* (T. d. W., Fév. 1937, p. 113 à 115).

Le Théâtre de Zurich est le seul à résister à la crise qui continue à sévir sur le théâtre suisse. C'est que son directeur, Ferdinand Rieser, s'efforce d'en faire un « théâtre universel », où la voix de tous les peuples s'adresse à toutes les classes.

135. Eberle (Oskar). — *Bern-Einsiedeln* (T. d. W., p. 171 à 173).

Le vrai « théâtre suisse » est dans les compagnies théâtrales, dont certaines ont atteint un âge vénérable : la Confrérie du Couronnement (Bekronungsbruderschaft) de Lucerne continue à jouer la Passion et autres Mystères depuis 1470. En Suisse alémanique, les compagnies les plus représentatives sont le *Heimatschutz Theater*, de Berne, qui se rattache à la tradition de la Renaissance, et les *Einsiedler geistlichen Spiele*, d'Einsiedeln, qui se rattachent au moyen-âge et jouent en plein air, devant la cathédrale. Curieuse reproduction d'une scène de ces représentations nocturnes.

136. Sax (Sergius). — *Neue Dramatik und Theaterkunst in der Schweiz* (T. d. W., Mai-Juin 1937, p. 322 à 329).

3. THÉATRES DE LANGUE ANGLAISE

137. Webster (John). — *The complete Works of*. Londres et New-York, 1937.

138. Orrery (Roger Boyle, Earl of). — *The Dramatic Works*, edited by W. S. Clark II. Cambridge (Mass.), 1937, 2 vol. in-8°.

139. Smith (Dane F.). — *Plays About the Theater in England*, 1671-1737. New-York, 1936. 287 p. in-8.

Cette étude offre beaucoup plus que son titre n'indique. Elle traite non seulement de la critique du théâtre par le théâtre, mais elle présente un compendium de toutes sortes de renseignements précieux, surtout sur la satire dramatique et le drame burlesque. L'auteur signale, par exemple, un courant d'influence shakespearienne inconnu jusqu'ici et il fait connaître l'influence, presqu'aussi inconnue, de Molière sur le

théâtre burlesque anglais. Il offre des preuves concrètes que le prétendu âge de formalisme en Angleterre était en vérité une période où le grand public était loin d'avoir un attachement marqué aux conventions sociales.

140. Spencer (Theodore). — *Death and Elizabethan Tragedy*. Cambridge (Mass.), 1936, 288 p. in-8.

141. Praz (M.). — *Shakespeare* (Enciclopedia Italiana, vol. XXXI).

Sur Shakespeare en Italie.

142. Lewes (Georges H.). — *Shakespeare actor and critic* (Th. W., Oct.-Déc. 1936, p. 41 à 50).

143. Pongs (H.). — *Shakespeare und das politische Drama* (Dichtung und Volkstum, vol. 37, fasc. 3, 1936).

144. Fairchild (Arthur H. R.). — *Shakespeare and the Arts of Design*. (*University of Missouri Studies*, vol. XII, n° 1, 1937, 198 p. in-8).

145. Penninck (R.). — *Nederland en Shakespeare*. La Haye, Martinus Nijhoff, 1936.

146. Stricker (K.). — *Dorothea Tieck und ihr Schaffen für Shakespeare* (Shakespeare Jahrbuch, T. 72, 1936).

147. Bradby (Anne). — *Shakespeare criticism* (1919-1935), selected with an introduction. Londres et New-York, 1936, in-8°.

Bon recueil de critiques importantes, anglaises pour la plupart.

148. Allen (N. B.). — *The Sources of Dryden's comedies.* University of Michigan Press, 1935.

149. Dottin (Paul). — *Le théâtre de Somerset Maughan.* Paris, Perrin, 1937, 264 p., in-8°.

150. Sen Gupta (S. C.). — *The Art of Bernard Shaw.* New-York et Londres, 1936, 249 p., in-12.

151. Timmler (Markus). — *Die Anschauungen Bernard Shaws über die Aufgaben der Theaters, auf Grund seiner Theorie und Praxis.* (*Sprache u. Kultur der germanischen u. romanischen Völker*, série A, vol. XIX). Breslau, Priebatsch, 1936.

152. Laver (James). — *Das Bühnenbild im englischen und amerikanischen Theater der Nachkriegzeit* (T. d. W., Fév. 1937, p. 104 à 106).

153. Dukes (Ashley). — *The English scene* (T. A. M., Février Icè, p. 103 à 107).

154. Dukes (Ashley). — *Der neue Geist im Englischen Drama* (T. d. W., Janv. 1937, p. 29 à 32).

4. THÉATRES DE LANGUE ESPAGNOLE

155. Adam (F. O.). — *Some Aspects of Lope de Vega's Technique As Observed in His Autograph Plays.* Urbana (Illinois), 1936, 19 p. in-8.

Résumé d'une dissertation doctorale.

156. Morby (Edwin S.). — *The Influence of Senecan Tragedy in the Plays of Juan de La Cueva.* (*Uni-*

versity of Iowa Studies in Philology, vol. XXXIV, n° 3, pp. 383-391).

157. La Grona (Gregory C.). — *The imitations of « Don Quixote » in the Spanish Drama.* Philadelphie, 1937, 145 p. in-8°.

5. THÉATRES FLAMAND ET HOLLANDAIS

158. Monteyne (Lode). — *Een eeuw Vlaamsch soonelleven* (1830-1930). Anvers Jos Janssens, 1936.

159. Ben Albach. — *Das moderne niederländische Theater* (T. d. W., Mars 1937, p. 161 à 164).

160. Meesler (Johan de). — *Holländisches Studententheater* (T. d. W., Mars 1937, p. 168 à 171).

Les fêtes d'étudiants étaient surtout de somptueuses et coûteuses mascarades. Interrompues en 1914, elles ne reprirent que bien des années après la guerre et dans un esprit nouveau, d'abord à Utrecht, puis à Delft, où furent inaugurées les représentations. Les pièces, écrites par les étudiants eux-mêmes, font de ce théâtre une « Tribune des Jeunes ».

6. THÉATRE HONGROIS

161. Czokor (Franz-Theodor). — *« Die ungöttliche Komödie » in Budapest* (T. d. W., Fév. 1937, p. 122).

Avec reprod. de deux décors dont les maquettes ont figuré au pavillon hongrois de l'exposition de Paris 1937.

7. THÉATRE ITALIEN

162. *Storia del Teatro Italiano*, Milan, 1936, XIII-369 p. in-8°; 55 ill. docum.

Publié sous la direction de M. Silvio d'Amico, avec préface de Luigi Pirandello (*Introduzione al Teatro Italiano*) :

Paolo Toschi : *Il teatro medioevale;* Giuseppe Toffanin : *Il teatro del Rinascimento*; Silvio d'Amico : *La Commedia dell'Arte;* Fausto Torrefranca : Il *Melodramma*; Cesare Padovani : *La Commedia di Carlo Goldoni;* Emilio Bodrero : *La Tragedia di Vittorio Alfieri;* Mario Ferrigni : *Il teatro romantico;* Cipriano Giachetti : *Il teatro naturalista;* Goffredo Bellonci : *Il teatro del Novecento;* Corrado Pavolini : *Per un teatro di domani.*

Chaque chapitre est suivi d'une bibliographie sommaire; les sources étrangères paraissent avoir été peu utilisées (175 ouvrages italiens, contre 25 français, 4 allemands, 4 anglais). On regrettera l'absence d'index et de renvois précis aux ouvrages consultés. Signalons en passant que le traducteur des *scenari* de Dominique s'appelait Gueulette et non La Gullette, comme il est dit p. 135.

163. Toschi (Paolo). — *Narrazione e dramma nel nostro antico teatro religioso* (R. I. D., Septembre 1937, p. 158 à 180).

Le théâtre religieux ne serait pas sorti uniquement du lyrisme des psaumes : un élément narratif et populaire important s'y est joint, venu des *pianti* des pénitents, des *ballate* sur la Passion et sur les Douleurs de la Vierge.

(Il est assez curieux de rapprocher cet article des opinions de Victor Bérard sur l'*Odyssée*, qu'il considérait comme une œuvre mi-narrative, mi-dramatique, assignant de la sorte à la tragédie grecque une origine non exclusivement lyrique, mais lyrico-épique.

164. Russo (Luigi). — *La Mandragola* (R. I. D.; Septembre 1937, p. 181 à 205).

L'ispirazione etico-realistica della commedia. — I modi mentali e stilistici dello scrittore politico e la « *Mandragola* ». — L'atmosfera boccanesca della commedia. — Madonna Lucrezia « perfettamente buona e onorevolmente cattiva ». — La figura di fra Timoteo.

165. Ortolani (Giuseppe). — « *La buona moglie* » *di Carlo Goldoni* (R. I. D., Juillet 1937, p. 53 à 63).

166. Lovelli (Alfredo). — « *Le Donne curiose* » *e la massoneria* (R. I. D., Septembre 1937, p. 206 à 215).

Qu'était la maçonnerie en Europe et en Italie au temps de Goldoni ? Goldoni fut-il maçon ?

A la première question, l'auteur répond que, dans son pays d'origine, la maçonnerie était devenue « l'organisation secrète du grand commerce anglais », qui, sous le couvert de la philanthropie, du perfectionnement moral, de la solidarité, travaillait à l'établissement de « l'hégémonie anglaise sur le monde ». En France, la maçonnerie aurait pris un caractère politique, et c'est d'elle que seraient sortis l'Encyclopédie, les Droits de l'Homme et la Révolution. Entre la maçonnerie de stricte observance, « de type germanique », et la maçonnerie d'observance relâchée, « de type français », notamment celle du Grand-Orient, fondé en 1773, c'est la seconde qui aurait prévalu en Italie. Mais la papauté se montre également hostile à toutes les deux, l'une étant une école d'irréligion, l'autre une institution luthérano-calviniste.

A la seconde question, l'auteur répond que Goldoni fut très probablement maçon. La satire qu'il fait de la maçonnerie est indulgente au possible; c'est même plutôt « une manière habile de présenter la secte impie sous ses meilleurs aspects ». En 1572, un an avant les *Donn curiose*, Griselini adresse à

Goldoni sa comédie des *Francs-Maçons* (*I liberi muratori*) avec une dédicace où le nom de Goldoni est devenu « Aldinoro Clog » : cet usage de l'anagramme est un moyen habituel de conserver le secret maçonnique. Griselini s'intitule lui-même dans cette dédicace : « *fratello operaio della loggia di Danzica* », ce qui signifie « évidemment » que Goldoni et lui étaient affiliés tous deux à cette loge.

Nous n'avons pas qualité pour discuter ces affirmations, et M. Covelli n'indique pas toujours, notamment pour le premier point, sur quelles autorités il s'appuie. Nous ne pouvons que renvoyer le lecteur curieux d'entendre là-dessus plusieurs sons de cloche aux ouvrages contradictoires, de MM. Gaston Martin : *La Franc-Maçonnerie française et la préparation de la Révolution* (Paris, 1925), et Albert Lantoine : *Histoire de la Franc-Maçonnerie française* (2 vol., Paris 1925 et 1935).

167. Brunelli (Bruno). — *Le ultime pazzie di Truffaldino* (R. I. D., Juillet 1937, p. 124 à 128).

Lettre de l'acteur turinois Carlo Giovanni (Alexandrie, 6 août 1785) sur les mésaventures de sa troupe, abandonnée par le vieil Antonio Sacchi (Truffaldin), alors âgé de 77 ans.

168. Brunelli Bruno. — *Un commediografo dimenticato : S. A. Sografi* (R. I. D., Mars 1937, p. 171 à 188).

Avec bibliographie. Simon Antoine Sografi, d'origine grecque, né à Padoue, le 29 juillet 1759, mort le 4 janvier 1818, fut un dramaturge extrêmement fécond dans tous les genres, et applaudi en son temps. L'article cite plus d'une cinquantaine d'œuvres et plus de vingt autres restées inédites.

169. Braun (Félix). — *Gedanken über die Italienische Tragödie* (T. d. W., Fév. 1937, p. 82 à 86).

De Maffei à d'Annunzio; rareté de la tragédie en Italie, comme dans le théâtre latin. « C'est l'opéra qui est la vraie tragédie du peuple italien. »

170. Ferrigni (Mario). — *Caratteri di Renato Simoni* (R. I. D., Septembre 1937, p. 129 à 157).

Analyses de quatre pièces de cet auteur : *La Vedoya* (1902), *Carlo Gozzi* (1903), *Tramonto* (1906), *Congedo* (1910).

171. Mortier (Alfred). — *Pirandello* (M. F., 1er Février 1937).

172. Labroca (Mario). — *Ricordo di Pirandello* (Sc., Janvier 1937, p. 5 à 7).

173. Amico (Silvio d'). — *Tragedia di Pirandello* (Sc., Janvier 1937, p. 3, sq.).

174. Orestano (Francesco). — *Die letzte Tragödie Pirandellos* (T. d. W., Mars 1937, p. 133 à 138).

175. Filippo (Ediardo de). — *Colloquio con Pirandello, alle prove de « L'Abito nuovo »* (Sc. Avril 1937, p. 163 à 167).

176. Tecchi (Bonaventura). — *Pirandello, passaggio delle forme narrative al teatro* (R. I. D., Juillet 1937, p. 1 à 12).

177. Amico (Silvio d'). — *Bemerkungen über das Theater des faschistischen Italiens* (T. d. W., Janv. 1937, p. 25 à 29).

10. THÉATRE RUSSE

178. Poggioli (Renato). — *Puskin drammaturgo* (Sc. Février 1937, p. 58 à 61).

179. Sebestyen (Dr Karl). — *Drei Theaterabende in Moskau* (T. d. W., Fév. 1937, p. 110).

Roméo et Juliette au Théâtre de la Révolution; *Beaucoup de bruit pour rien* au Théâtre Wachtangoff; *L'Oiseau bleu* au Théâtre d'Art de Stanislawski.

180. Neubauer (Dr Paul). — *Neurüssischen Theaterskizzen, Dekorationen und Kostümen in Prag. Ausstellung Alexandra Exter* (T. d. W., Mai-Juin 1937, p. 334, avec 2 phot.).

Exposition au Musée des Arts et Métiers de Prague des œuvres de la décoratrice russe qui fut depuis 1916 la collaboratrice de Taïrov.

II. THÉATRES SCANDINAVES ET BALTES

181. Rye (Sven). — *Modernes Dänisches Theater* (T. d. W., Mai-Juin 1937, p. 329 à 331).

182. Ege (Friedrich). — *Das Theater Finnlands* (T. d. W., Avril 1937, p. 235 à 238).

Avec 3 phot. de mises en scène. Le théâtre finlandais est tout jeune : dans la première salle de spectacle, construite en 1827, on joue en allemand; le « Nouveau Théâtre », construit en 1866, joue en suédois; la langue maternelle ne sera employée qu'en 1872, et en 1902 pour l'opéra. La littérature dramatique finlandaise n'apparaît qu'en 1869. Le théâtre finlandais est remarquable par « l'allégresse du jeu » (Spielfreude).

183. Strauts (Karlis). — *Die Entwicklung des Autorentheaters und des Regisseurstheaters in Lettland* (T. d. W., Mars 1937, p. 174 à 177).

Avec 4 reprod. — Le théâtre littéraire (Autorentheater) est représenté à Riga par le Théâtre National; ses auteurs principaux sont Rudolf Blaumanis, peintre réaliste de la vie et de

la psychologie paysannes; Anna Brigadere, créatrice d'un théâtre légendaire (Nationale Märchenspiele). Le « théâtre de technique » (Regisseurstheater) est représenté par le Théâtre d'Art, fondé et dirigé par Edouard Smilgis, avec la collaboration de conseillers spécialistes (Konseillantensystem); Felizita Estenere pour la mimique, Janis Muncis (puis Atis Skulme) pour la diction, Burchard Sosaars pour la musique.

Il existe également un Opéra National et un Théâtre de plein air, dont le régisseur, Janis Muncis a fait un gigantesque théâtre de masses (représentations du 15 mai 1936 sur la Dangava. Probablement celles dont les maquettes figurent à l'exposition de 1937, pavillon de Lettonie).

12. THÉATRE TCHÈQUE

184. Fischer (Dr. Otokar). — *Ein Tschechischer Bühnenschöpfer* (T. d. W., Fév. 1937, p. 106 à 110).

Etude sur le metteur en scène Karl Hugo Hilar, de Prague (1885-1935), qui fut en même temps un théoricien et un historien de la mise en scène en Tchécoslovaquie.

185. Frejka (Jiri). — *Die Theaterstadt Prag* (T. d. W., Janvier 1937, p. 46 à 48).

L'auditeur est régisseur du Narodni Divaldo, à Prague. Il assigne à sa ville « une place d'avant-garde dans la vie théâtrale de l'Europe centrale »; mais on comprend mal comment cette place d'avant-garde peut se situer entre « la Russie qui s'en va vers l'inconnu » (dem ins Unbekannte strebenden Russland) et « Paris culturellement conservateur » (dem Kulturell konservativen Paris). Conservateurs, Baty, Copeau, Dullin, Jouvet, René Rocher ? Voilà qui les surprendra fort, et leurs fidèles spectateurs encore bien plus !

13. THÉATRE YOUGOSLAVE

186. Vinkovic (Hinko). — *Probleme und Ausgaben des Theaters in Zagreb* (T. d. W., Avril 1937, p. 239 à 241).

14. THÉATRES D'ORIENT ET D'EXTRÊME-ORIENT

187. Ronart (Stephan). — *Das Theater in der Türkei* (T. d. W., Mars 1937, p. 178 à 181).

Le théâtre, au sens occidental du mot, n'est connu en Turquie que depuis 60 ou 70 ans. C'est Achmed Wefik Pacha, Gouverneur de Brousse, qui créa la première scène turque, pour laquelle il traduisit lui-même des pièces, surtout des pièces de Molière. Plus tard le Sultan Abdul Hamid eut un Théâtre de la Cour à Yldiz Kiosk. Mais le mouvement, poursuivi par le régime Jeune-Turc, fut enrayé par la guerre.

Deux formes dramatiques indigènes : *Ortavunu* (le Gros Turban) qui joue sur les places, et *Karagheuz* (théâtre d'ombres) probablement de lointaine origine religieuse. Mais le public éclairé témoigne surtout sa faveur aux traductions d'œuvres étrangères, à Shakespeare, Schiller, Bjornson et... aux opérettes viennoises.

188. Ben Ari (R.). — *The Habima*. Chicago, L. M. Stein, 1936.

En yddish. Histoire d'un théâtre juif, jouant en hébreu, qui put se développer grâce à l'attitude bienveillante du gouvernement soviétique envers les minorités nationales. Cette compagnie a joué par la suite en Europe et en Amérique.

(En octobre 1937, des représentations du Théâtre Habima ont été données à Paris, parmi les spectacles de l'Exposition).

189. Rabindranath-Tagore. — *Collected Poems and Plays*. — Londres et New-York, 1937, 565 p. in-12.

190. Wimsatt (Geneviève). — *Chinese Shadow Shows*. Cambridge (Mass.), 1936, 68 p. in-4.

Des renseignements descriptifs sur ce « folk-art » de pantomime. La question des techniques est traitée assez sommairement et d'une façon pas très sûre.

191. Taro Sugahara. — *Das Japanische Theater* (T. d. W., Avril 1937, p. 231 à 234).

Avec une vue d'une ancienne salle (1870) et d'une salle moderne. Le Nô (drame aristocratique), le théâtre Kabuki (farce populaire), le théâtre au xx^e^ siècle : Shakespeare, Ibsen, Südermann au Japon; la « Scène Libre » de Kaoru Osanai.

XII. RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

192. Maupre\ (André). — *Verbindungen des Theaters der Welt* (T. d. W., Janv. 1937, p. 32 à 34).

Premiers efforts de Firmin Gémier en 1927 pour faire connaître au public parisien les artistes dramatiques étrangers. Liste des représentations étrangères données cette année-là au Théâtre des Champs Elysées.

193. Mortier (Alfred). — *Scambi teatrali Italo-Francesi* (Sc.; Février 1937, p. 62 à 66).

Avec une réponse de Nicola de Pirro.

194. Leonard (I.). — *An early Peruvian adaptation of Corneilles Rodogune* (H. R., Avril 1936).

195. Geleerd (G.). — *Les traductions hollandaises de Racine aux* xvii^e^ et xviii^e^ *siècles*. Zutphen, 1936.

196. Dunan Marcel). — *Oesterreichs und Frankreichs Theaterwesen; Rückblick und Hoffnungen* (T. d. W., Janvier 1937, p. 34 à 38).

197. Letty (J.). — *La Comédie Française à Prague* (Revue française de Prague, 16 octobre 1936).

198. Carriere (J. M.). — *Berquin's adaptations from German dramatic literature* (St. Ph., 1935, p. 335 à 340).

199. Harrison (Margaret H.). — *Modern Religious Drama in Germany and France*. Boston, 1936, 236 p. in-12.

Etude comparative.

200. Kelly (John A.). — *German Visitors to English Theaters in the Eighteenth Century*. Princeton (New-Jersey), 1936, p. 178 p. in-8.

201. Avery (Emmett L.). — *Foreign Performers in London Theaters in the Early Eighteenth Century* (*Philological Quarterly*, vol. XVI, n° 2, 1937, p. 105-123).

202. Steck (P.). — *a) Shakespeare und der Deutsche Geist; b) Schiller und Shakespeare;* (Shakespeare Jahrbuch, T. 71, 1935).

203. Kindermann (H.). — *Shakespeare und das Deutsche Volkstheater* (Shakespeare Jahrbuch, T. 72, 1936).

204. Junkers (Herbert). — *Niederländische Schauspieler und niederlandisches Schauspiel im 17 und 18 Jahrhundert im Deutschland* Lahaye, Martinus Nijhoff, 1936.

265. Carrington-Lancaster (H.). — *Lope's « Peregrino », Hardy, Rotrou and Beys* (M. L. N., 1936, p. 75 à 77).

206. Gregersen (Halfdan). — *Ibsen and Spain*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1936, xiv-209 p. in-8°.

207. Lugne-Poe. — *Ibsen*. Paris, Editions Rieder, 1937.

Histoire de la révélation d'Ibsen à Paris, par MM. Antoine et Lugné-Poe, entre 1890 et 1900.

208. Lescoffier. — *Bjornson et la France*. Paris, Belles-Lettres, 1936.

209. Kroner (A.). — *Die Technik der realistischen Dramas bei Ibsen und Galsworthy*. Leipzig, Tauchnitz, 1935.

210. Putman (Willem). — *Het toonel na Ibsen;* Anvers, Jos Janssens, 1936.

XIII. MARIONNETTES ET CIRQUES

211. Baty (Gaston). — *Le Théâtre Joly*, Paris, Masques, Bibliothèque d'Art dramatique, 1937, in-12.

Voir notre *bulletin* de Juillet-Septembre, p. 76.

212. Gregor (Prof. Dr Joseph). — *Richard Teschners Figurenspiegel* (T. d. W., Fév. 1937, p. 122).

Les figurines de M. R. Tescner sont muettes et jouent en pantomime sur un plateau circulaire et sous verre. Le décor est réduit à des jeux de lumière et de projections.

213. Strindberg (August). — *Der Stockholmer Kasper* (T. d. W., Fév. 1937, p. 90 à 95).

Extrait de l'ouvrage suédois : « *Le vieux Stockholm* », d'Aug. Strindberg et Clas Lundin (1880-82). Dans un chapitre

intitulé : « *Musique des rues et amusements populaires* », Strindberg parle du Guignol (Kasper) suédois et donne quelques exemples des scènes jouées. Deux pl. représentent Hänsermann et son théâtre de marionnettes à gaîne, plus quatre têtes : Kasper, sa femme, le Mexicain et le Diable.

214. Mac Pharlin (Paul). — *Puppets in America, 1739 to Today*. Birmingham (Michigan) 1937.

215. Aronson (Boris). — *The circus; a portfolio of drawings with notes* (T. A. M., Mars 1937, p. 219 à 226).

XIV. DANSE

216. Magnel (Paul David). — *A Bibliography of dancing*. New-York, 1937.

217. Chlaeek (Rosalia). — *Tanz in der Griechischen Tragödie* (T. d. W., Janv. 1937, p. 49 sq.

Sur les représentations de drames antiques au théâtre de Syracuse (*Iphigénie en Tauride, les Trachiniennes* en 1933, *Hippolyte, Oedipe à Colonne* en 1936.

218. Haggard (J. Villasana). — *Malachines, ancient Mexican dances* (T. A. M., Avril 1937, p. 293).

Avec 1 dessin et 5 phot.

219. Lewitan (J..) — *Jean Georges Noverre; zur Geschichte des modernen Tanztheaters* (T. d. W., Mars 1937, p. 149 à 154).

220. Lieven (Peter). — *The birth of Ballets Russes*. New-York, Mifflin 1937.

221. Haskell (Arnold L.). — *Balletomane's Scrap-Book*. New-York et Londres, 1936, in-8.

Collection de photographies illustrant la vie et l'œuvre du ballet russe du colonel de Basil depuis sa formation en 1932.

222. Duncan (Irma). — *The Technique of Isadora Duncan*. New-York, 1937.

223. Klingenbeck (Fritz). — *Die Tänzerin Rosalia Chladek*. Vienne, Franz Leo, 1936.

Rosalia Chladek, directrice artistique de l'école de danse Hellerau-Laxenbourg, a participé notamment, avec ses élèves, aux représentations antiques du théâtre de Syracuse.

224. Chujoy (Anatole). — *Ballet*. New-York, 1936, in-12.

Essai sur l'histoire et sur les tendances contemporaines du ballet.

225. Deakin (Irving). — *Ballet Profile*. New-York, Dodge, 1937.

226. Joiner (Betty). — *A portfolio of dancers and dancing* (T. A. M., Janvier 1937, p. 67 à 71).

Recueil de dessins notant de curieuses attitudes de danseurs (groupes de Martha Graham, Charles Weidman, Hanya Holm, ballets russes, etc...)

227. Joiner (Betty). — *Costumes for the Dance*. New-York, 1937, 79 p. in-4, avec de nombreuses illustrations.

XV. VARIA

228. Amico (Lele d'). — *La questione della critica* (Sc., Janvier 1937, p. 8 à 10).

229. Bekker (Paul). — *The Story of the Orchestra.* New-York, 1937, 320 p. in-8.

230. Quigley (Martin). — *Decency in Motion Pictures.* New-York, 1937, in-12.

L'auteur, qui a eu une longue expérience des affaires du cinéma, essaie de présenter un point de vue sur les éléments essentiels du problème de la décence sur l'écran et d'esquisser les méthodes qu'on applique actuellement à la solution de ce problème.

XV a. THÉATRE POUR LA JEUNESSE THÉATRE UNIVERSITAIRE

232. Lebegue Raymond). — *Les ballets des Jésuites* (R. C. C., XXXVII, 2e série, p. 127, 209 et 321).

233. Chancerel (Léon). — *Le théâtre universitaire* (A. dr., Mars-Avril 1937, p. 320 à 325).

Critique des représentations du groupe théâtral antique (*Amphitryon* de Plaute) et du groupe médiéval (*Judas* et *Pathelin*).

234. Falk (Sawyer). — *A civic university theatre* (T. A. M., Mai 1937, p. 397 à 401).

INDEX

(Les noms d'auteurs sont en PETITES CAPITALES, les indications de titres ou de sujets sont en *italiques*).

ABBOTT (E. B.), 55.
ADAM (F. O.), 155.
AIKIN-SMITH (B.), 118.
ALLEN (N. B.), 148.
AMBRIERE (F.), 60.
AMICO (L. d'), 228.
AMICO (S. d'), 91, 162, 173, 177.
APPIA (A.), 38.
ARONSON (B.), 215.
AUBRY (C. G.), 61.
Aufresne, 57.
Augier (E.), 62.
AVERY (E. L.), 20.

Balzac (H. de), 99.
BANDLER (R.), 71.
BARTON (L.), 41.
Bataille (H.), 108.
BATY (G.), 211.
Beaunoir (R. de), 55.
BEKKER (P.), 226).
BELLONCI (G.), 162.
BEN ALBACH, 159.
BEN ARI, 188.
BERGER (G. V.), 67.
BERGERHOFF (E. B. C.), 96.
BERNANOSE (E. G.), 11.
Berquin, 198.
BIGNONE (E.), 82.
BING (S.), 47.
Bjornson (B.), 208.
BOHE (W.), 132.
BORGI (M.), 114.
BRADBY (A.), 147.
BRAUN (F.), 169.
BRENNER (C. D.), 97.
BOYLE (R.) voir ORRERY.
BROWN (G.), 26.
BROWN (J. M.), 28.
BRUNELLI (B.), 167, 168.

Cailhava d'Estandoux, 98.
Carmontelle, 97 A.
CARRIÈRE (J. M.), 198.
CARRINGTON-LANCASTER (H.), 86, 205.
CARTER (J.), 44.
CAVALUCCI (G.), 54.
CHAMPION (E.), 2.
CHANCEREL (L.), 16, 233.
CHLADEK (R.), 217.
Chladek (R.), 223.
CHUCHOY (A.), 224.
COHEN (G.), 7.
COLETTE, 3.
COLLAS (G.), 49.
Collé, 97 A.

Corneille, 37, 49.
Corsi (M.), 65.
Cote (L.), 110.
Cottier (E.), 50.
Covelli (A.), 166.
Czokor (F. T.), 126, 161.

Daumier, 73.
Deakin (I.), 225.
Dorval (M.), 60.
Dottin (P.), 149.
Dryden, 148.
Droygard (E.), 103, 104.
Dufresny, 95.
Dukes (A.), 153, 154.
Dumas fils, 101.
Dunan (M.), 146.
Duncan (Irma), 222.
Duncan (Isadora), 222.
Duse (E.), 66.

Eberle (O.), 135.
Ege (F.), 182.
Ellmar (P.), 134.
England (S.), 36, 100.

Fairchild (A. H. R.), 144.
Falk (S.), 234.
Falouville (Mauduit de), 54.
Ferrigni (M.), 162.
Filippo (E. de), 175.
Fischer (O.), 184.
Fleischmann (B.), 73.
Foltzer (A.), 113.
Fournier (P. L.), 37.
Franc-Maçonnerie, 166.
Fredrick (E. P.), 102.
Frejka (J.), 185.

Galsworthy, 209.
Garwood (A.), 26.
Geleerd (G.), 195.
Gerber (A.), 29.
Gheon (H.), 111.
Ghéon (H.), 110.
Gherardi (G.), 81.
Giachetti (C.), 162.
Gielgud (J.), 68.
Giovanonni (G.), 167.
Giraud (V.), 87.
Glaesener (H.), 62.
Goldoni, 165, 166.
Golomshtok, 43.
Gordon-Craig (E.), 24.
Gregersen (H.), 206.
Gregor (J.), 10, 15, 35, 80, 212.
Grillparzer, 121.
Grubbs (H. A.), 107.
Guiet (R.), 77.

Habima.
Haggard (J. V.), 218.
Hahn (R.), 56.
Halévy (L.), 102.
Halstead (W. P.), 45.
Harrison (M.), 199.
Hartlieb (H.), 116.
Haskell (A. L.), 221.
Heffner (H. C.), 46,
Henriot (E.). 88.
Heylbut (R.), 29.
Hobart (R.), 105.
Hofer-Heilsberg (A.), 79.
Hoffmansthal (H. V.), 125.
Holzmeister (C.), 48.
Hummel (W.), 6.

Ibsen, 206, 207, 209.

Jamati (G.), 95,
Janot, 97 B.
Jarry (A.), 107.
Joiner (B.), 226, 227.
Jouvet (L.), 12.
Junkers (H.), 204.

Kelly (J. A.), 200.
Kindermann (H.), 203.

Klingenbeck (F.), 223.
Koeppen (A.), 120.
Krauss (W.), 123.
Kroner (A.), 209.
Kruuse (J.), 76.
Kunz-Aubert (U.), 57.
Kurz (H.), 109.

Labroca (M.), 172.
La Cueva (J. de), 156.
LaGrona (G.), 157.
La Mesnardière, 85.
Landormy (P.), 53.
Lasher-Schlitt (D.), 121
Laver (J.), 152.
Lazlo (M.), 14.
Lebegue (R.), 94, 232.
Leonard (I.), 194.
Lescoffier, 208.
Letty (J.), 197.
Lewes (G. H.), 142.
Lewitan (P.), 219.
Lieven (P.), 220.
Lissim (S.), 45.
Lope de Vega, 155, 205.
Ludwig (K.), 93.
Lugne Poe, 207.
Lully, 53.

Mac Cabe (W. H.), 112.
Mac Pharlin (P.), 214.
Magnel (P. D.), 216.
Malibran, 61.
Marcel (G.), 17.
Mattei (R.), 83.
Maughan (S.), 149.
Mauprey (A), 192.
Mazzoni (O.), 66.
Meesler (J. de), 160.
Mehrbach (P. A.), 119, 127.
Melese (P.), 51.
Michel (F.), 58.
Milano (P.), 35, 80.
Mitchell (L.), 21.

Molière, 87 à 92.
Mongredien (G.), 52.
Montdory, 50.
Monot (E.), 92.
Monteyne (L.), 158,
Morby (E. S.), 156.
More (Rév. P.).
Mortier (A.), 171-193.
Morton-Eustis, 34.
Muhr, 123.

Nagy (E.), 40.
Nemirovitch-Danchenko (V.), 70.
Neubauer (P.), 180.
Nijinsky (R. et V.), 69.
Noverre (J. G.), 219.

Oenslager (D.), 26.
Ogden (J.), 44.
Olagnier (P.), 19.
Oppenheimer (F.), 125.
Orestano (F.), 174.
Orrery (Roger Boyle, Earl of), 138.
Ortolani (G.), 165.

Padovani (C.), 162.
Pavolini (C.), 162.
Palmer (P.).
Parvillez (Rév. P. de), 18.
Penninck (R.), 145.
Perchan (E.), 39, 122.
Pirandello, 15.
Pirandello, 162, 171 à 176.
Poggioli (R.), 178.
Pongs (H.), 143.
Porto-Riche, 106.
Pouchkine, 178.
Praetorius (F.), 9.
Praz (M.), 141.
Prevost (M.), 90.
Prodhomme (J. G.), 64.
Pujman (F.), 8.
Putman (W.), 210.

Quigley (M.), 230.

Rabindranath-Tagore, 189.
Racine, 93, 94, 195.
Rapoport (I.), 13.
Raupp (W.), 124.
Reese-Reese (H.), 85.
Régnard, 95.
Rival (J.) voir *Aufresne*.
Roederer (S. A.), 99.
Ronart (S.), 187.
Rosland (E.), 105, 106.
Rowe (C. G.), 98.
Royer (L.), 59.
Russo (L.), 164.
Rutte (M.), 8.
Rye (S.), 181.

Saar (F. v.), 125.
Sacchi, 167.
Sandeau (J.), 60.
Satori-Neumann (B. T.), 117.
Savry, 47.
Sax (S.), 136.
Schiller, 202.
Schilling (M. v.), 124.
Schneider (C.), 136.
Sebestyen (K.), 179.
Seillière (E.), 108.
Selden (S.), 46.
Sellman (H.), 46.
Sen Gupta (S. C.), 150.
Shakespeare, 39, 40, 141 à 147, 179, 202, 203.
Shaw (B.), 150, 151.
Siaud (S.), 20.
Simoni (R.), 170.
Smith (D. F.), 139.
Sografi, 168.
Solvay (L.), 115.
Sophocle, 81, 82.
Spencer, (T.), 140.
Stanislavski (C.), 32.
Stanislavski (C.), 33.
Steck (P.), 202.
Stefan (P.), 133.
Steffen (A.), 129.
Steiner (M.), 130.
Stendhal, 58, 59.
Strauts (K.), 183.
Strenkovsky (S.), 27.
Stricker (K.), 146.
Strindberg (A.), 213.

Talamon (R.), 89.
Tamagno, 65.
Taro Sugara, 191.
Taschmè, 42.
Taylor (F. A.), 101.
Tecchi (B.), 176.
Tennant (P. F. D.), 23.
Teschener (H.), 212.
Tieck (D.), 146.
Timmler (M.), 151.
Toffanin (G.), 162.
Tomlison (W. E.), 75.
Torrefranca (F.), 162.
Toschi (P.), 164.
Trentini (A. v.), 125.
Truffaldin voir *Sacchi*.
Turcotte (S. J.), 74.

Van Der Vat (D. G.), 78.
Vaux (L. de), 114.
Vielhaber (G.), 128.
Villiers de l'Isle Adam, 103, 104.
Vinkovic (H.), 186.
Visé (D. de), 51, 52.
Volanges, 97 B.
Voogd (M.), 31.

Wagner (R.), 63.
Wagner (R.), 38, 64, 71, 132.
Webster (J.), 137.
Wilbrandt-Baudius, 67.
Wimsatt (G.), 190.
Wogue (J.), 72.
Wright (E. A.), 84.

Zakhava (B. N.), 30.

SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉATRE

STATUTS

ARTICLE PREMIER. — Entre les personnes qui accepteront les présents statuts, il est formé une société ayant pour titre : Société des Historiens du Théâtre.

ART. 2. — Le but de cette société est de faciliter les recherches de toute espèce concernant l'histoire de l'art théâtral sur les scènes de langue française. Elle s'efforcera de procurer aux travailleurs les occasions de se connaître, de correspondre et de s'entr'aider.

ART. 3. — Son principal moyen d'action sera la publication d'un bulletin servant à faire connaître les documents d'intérêt général peu accessibles, les publications, articles ou livres, concernant l'objet de ses études; les recherches et travaux en cours pour lesquels les auteurs seraient heureux de recueillir des renseignements.

ART. 4. — Le Comité directeur prévu ci-dessous à l'art. 8 aura toute liberté d'envisager par la suite et selon l'intérêt de la société les autres moyens d'action, tels que conférences, congrès, etc... susceptibles de servir efficacement aux fins qu'elle se propose.

ART. 5. — Les ressources de la société se composent des cotisations de ses membres et des subventions qui pourront lui être accordées.

ART. 6. — La société comprend :

Des membres adhérents versant une cotisation annuelle d'au moins vingt francs; des membres fondateurs versant une cotisation annuelle d'au moins cinquante francs; des membres bienfaiteurs versant une cotisation annuelle d'au moins cent francs.

ART. 7. — Les sociétaires s'engagent :

A payer régulièrement et d'avance leur cotisation; à déposer dans les archives de la société un exemplaire de tous les travaux d'histoire du théâtre qu'ils viendraient à publier; à prêter aux autres travailleurs, dans le plus large esprit de confraternité, l'aide et le secours dont ils pourraient disposer.

ART. 8. — La société est administrée par un comité de neuf membres, élu en assemblée générale et renouvelable chaque année par tiers. Le sort désignera pour les deux premiers exercices les membres soumis au renouvellement.

Les membres sortants sont rééligibles; le vote par correspondance est admis.

L'effectif du comité directeur pourra être augmenté par décision de l'assemblée générale, selon les besoins de la société.

Le comité pourra s'adjoindre, jusqu'à concurrence du tiers de son effectif, les personnalités étrangères qui, par leur compétence, leurs travaux ou leur situation, lui paraîtraient capables de servir utilement la société auprès de leurs compatriotes.

ART. 9. — Il sera formé un comité d'honneur, composé de membres choisis par le comité directeur.

ART. 10. — Le comité choisit parmi ses membres un Président, un Vice-Président, un Trésorier, un Secrétaire et un Archiviste.

Un règlement intérieur déterminera les attributions de chacun des membres du bureau.

ART. 11. — L'assemblée générale se réunit au moins une fois l'an, dans le cours du mois de novembre, pour entendre et discuter les comptes rendus moral et financier, élire les membres du comité, arrêter les mesures à prendre pour assurer l'action de la société pendant l'année suivante, etc...

Les dispositions de détail concernant l'assemblée générale et l'organisation de ses travaux seront prises par le règlement intérieur.

Des assemblées générales extraordinaires pourront être convoquées, soit par décision du comité, soit sur une demande écrite adressée au Président par dix sociétaires au moins.

Les convocations aux assemblées générales tant ordinaires qu'extraordinaires devront être insérées un mois à l'avance au Bulletin de la société.

ART. 12. — La société est placée sous le régime de l'art. 5 de la loi du 1er juillet 1901 sur les Associations.

Son siège est à Paris, à l'Institut de Langue et Littérature françaises de la Faculté des Lettres.

En cas de dissolution, l'actif restant après liquidation de toutes dettes sera versé à une société poursuivant des recherches analogues et qui sera désigné par l'assemblée générale spécialement réunie à cet effet.

ART. 13. — La société s'interdit toute action ou discussion étrangère au but de ses travaux.

Impressions Pierre ANDRÉ, 244, Boulevard Raspail, Paris (14e)